



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**A TRADUÇÃO DO HUMOR: UMA ANÁLISE DE A *PODEROSA CHEFONA*,  
AUTOBIOGRAFIA DE TINA FEY**

Isabela Sampaio de Carvalho Braga

Rio de Janeiro/UFRJ  
2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**A TRADUÇÃO DO HUMOR: UMA ANÁLISE DE A *PODEROSA CHEFONA*,  
AUTOBIOGRAFIA DE TINA FEY**

Isabela Sampaio de Carvalho Braga

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Produção Editorial.

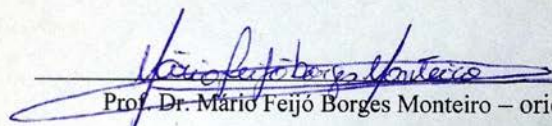
Orientador: Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro

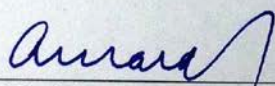
**A TRADUÇÃO DO HUMOR: UMA ANÁLISE DE *A PODEROSA CHEFONA*,  
AUTOBIOGRAFIA DE TINA FEY**

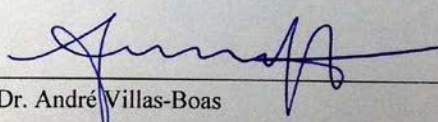
Isabela Sampaio de Carvalho Braga

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Produção Editorial.

Aprovado por

  
Prof. Dr. Mário Feijó Borges Monteiro – orientador  
Escola de Comunicação da UFRJ

  
Prof. Emérito Márcio Tavares d'Amaral  
Escola de Comunicação da UFRJ

  
Prof. Dr. André Villas-Boas  
Escola de Comunicação da UFRJ

Aprovada em: 12/12/2013

Grau: 10

Rio de Janeiro/UFRJ  
2013

B813

Braga, Isabela Sampaio de Carvalho

A tradução do humor: uma análise de A Poderosa Chefona / Isabela Sampaio de Carvalho Braga. 2013.  
56 f.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup>. Mario Feijó Borges Monteiro.

Monografia (graduação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Habilitação Produção Editorial, 2013.

1. Tradução e interpretação. 2. Humor. 3. A Poderosa Chefona. I. Monteiro, Mario Feijó Borges. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 418.02

Ao Marcio e à Rosa,  
melhores pais – e amigos – que se pode ter.

## AGRADECIMENTOS

À toda minha família, em especial aos meus pais, por todo o amor e suporte que sempre souberam me dar; à Natália, minha amada irmã, pelo companheirismo e pelas boas risadas compartilhadas; à tia Mara, que mesmo longe está sempre perto; ao tio Romário, pelo bom humor e pelas piadas que nunca falham em me fazer rir; ao avô Edson e à avó Marlene, pelo carinho de sempre; aos avós Maria Rosa e Marciano (*in memoriam*), pelo exemplo de pessoas que sempre foram.

Ao Mário Feijó, meu orientador, pela paciência e por me apresentar ao apaixonante mundo da Produção Editorial.

À Lorena, melhor amiga, quase irmã, por estar ao meu lado em todos os bons momentos e, principalmente, nos ruins, sempre disposta a oferecer seu ombro amigo e palavras reconfortantes; ao Thales e ao Alex, meus grandes amigos, pela cumplicidade de sempre.

À Renata, pela amizade e pela ajuda na escolha do tema deste trabalho, e também à Duda e à Mariana: obrigada por estarem sempre presentes em todos os momentos de crise ao longo da produção desta monografia.

Aos amigos Vinícius, Sofia e a todos do Slapet (melhor grupo do qual eu já tive o privilégio de fazer parte): obrigada por serem pessoas tão incríveis e fazerem parte da minha vida.

Ao Guilherme, que pouco a pouco vem conquistando um espaço cada vez maior em meu coração: obrigada pelo amor, pelo companheirismo, pela paciência e pela ajuda constantes. Meu maior desejo é conseguir retribuir o bem enorme que você tem me feito.

Translation is not a matter of words only:  
it is a matter of making intelligible a whole culture.

(Anthony Burgess)

BRAGA, Isabela Sampaio de Carvalho. **A tradução do humor**: uma análise de *A poderosa chefona*, autobiografia de Tina Fey. Orientador: Mário Feijó Borges Monteiro. Rio de Janeiro, 2013. Monografia (Graduação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 56 f.

## RESUMO

Este projeto visa a explorar o tema da tradução, com ênfase na tradução do humor – assunto ainda pouco abordado entre os estudiosos da área, especialmente no Brasil. O ponto de partida do presente trabalho é uma pequena discussão acerca das possíveis definições de “tradução”, seguida de uma breve contextualização histórica que vai desde a Antiguidade até os séculos XX e XXI. Adiante, serão analisadas, uma a uma, as principais armadilhas e dificuldades que o profissional da tradução enfrenta em seu ofício, para depois, finalmente, abordar a tradução do humor. Para aproximar este assunto da realidade das editoras, será feita uma análise dos principais mecanismos utilizados na tradução de algumas passagens humorísticas encontradas em *A poderosa chefona*, autobiografia de Tina Fey, publicada no Brasil pela editora BestSeller.

**Palavras-chaves:** tradução; tradução do humor; *A poderosa chefona*.



## **ABSTRACT**

This project aims to explore the themes of translation, focusing on the translation of humor – subject still little addressed among experts, especially in Brazil. The present work starting point constitutes of a short discussion about the possible definitions of “translation”, followed by a brief historic contextualization that goes from Ancient history to 20th and 21st centuries. Moving on, the main traps and difficulties faced by translation professionals will be analyzed one by one, so that the translation of humor can be addressed later on. Getting the aforementioned matters closer to the publishing industry reality, an analysis will be done about the main mechanisms used on the translation of some humoristic bits found in *Bossypants*, Tina Fey's autobiography, issued in Brazil by BestSeller publishing house.

**Keywords:** translation; translating humor; *Bossypants*.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. CAPÍTULO 1 – TRADUÇÃO: DEFINIÇÕES E HISTÓRIA.....</b>	<b>13</b>
2.1 Definindo “tradução”.....	13
2.2 Os tipos de tradução.....	15
2.3 Um breve panorama histórico da tradução.....	16
2.3.1 Da Antiguidade ao Renascimento.....	16
2.3.2 A época <i>Augustan</i> .....	18
2.3.3 A França das <i>Belles infidèles</i> .....	20
2.3.4 A tradução na Alemanha.....	21
2.3.5 A tradução a partir do século XX.....	22
<b>3. CAPÍTULO 2 – O ATO DE TRADUZIR.....</b>	<b>25</b>
3.1 Tradução literal <i>versus</i> fidelidade ao original.....	25
3.2 As dificuldades e as armadilhas da tradução.....	28
<b>4. CAPÍTULO 3 – A TRADUÇÃO DO HUMOR.....</b>	<b>33</b>
4.1 Sobre a (im)possibilidade de traduzir humor.....	34
4.1.1 Humor: Sim. É possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo.....	38
4.2 Marta Rosas e a tradução funcional do humor.....	42
<b>5. CAPÍTULO 4 – O HUMOR TRADUZIDO EM A <i>PODEROSA CHEFONA</i>: UMA ANÁLISE.....</b>	<b>45</b>
5.1 Comentários sobre a autora e a obra.....	45
5.2 Análise da tradução.....	46
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>53</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>55</b>

## 1. INTRODUÇÃO

A tradução é uma atividade indispensável para todos os seres humanos, especialmente na realidade em que vivemos: um mundo cada vez mais integrado através dos meios de comunicação, com destaque para a internet. Seria impossível termos acesso às diversas culturas e línguas dos países ao redor do mundo se não pudéssemos contar com o trabalho fundamental exercido pelos profissionais da tradução.

Uma boa parte dos textos que lemos no dia a dia é material traduzido – romances, contos, poemas, livros acadêmicos, legendas de filmes e séries televisivas, artigos, resenhas e os mais variados textos encontrados na internet. Entretanto, uma tradução não se dá apenas entre uma língua e outra: ela acontece também dentro das próprias línguas através das paráfrases, atualizações da linguagem em livros e outros textos, dentre outros casos – é o que se conhece por *tradução intralingual* ou *reformulação*, conforme será explicado no primeiro capítulo do presente trabalho.

O campo da tradução tem diversas subdivisões, tais como: tradução literária, tradução jornalística, tradução técnica e tradução simultânea. Este projeto, no entanto, se aprofundará em outra área, ainda pouco explorada por estudiosos no Brasil: a tradução do humor, culminando na análise do livro *A poderosa chefona*, autobiografia da premiada comediantista Tina Fey. Para que tal objetivo seja alcançado, o presente trabalho foi dividido em quatro partes.

O primeiro capítulo se inicia com uma tentativa de definir o conceito de “tradução”: veremos o que os autores especialistas no assunto – tais como Umberto Eco, Paulo Rónai e Paulo Henriques Britto – têm a acrescentar a esse respeito, contrastando com o que o senso comum acredita. A seguir, encontram-se explicações e exemplos para os três tipos de tradução que existem: *intralingual*, *interlingual* e *intersemiótica*. Para finalizar este capítulo, traça-se um breve panorama histórico da tradução, que vai desde a Antiguidade até os dias de hoje. Como poderá se constatar, as ideias acerca do tema variam ao longo dos séculos. Entretanto, percebe-se que um aspecto em especial sempre foi alvo de debates e discussões e ainda hoje o é: a polêmica acerca da tradução literal e a fidelidade ao texto original.

O segundo capítulo aproveita o gancho do primeiro e se inicia com um aprofundamento da polêmica apresentada anteriormente. Afinal, traduzir um texto ao pé da letra realmente significa ser fiel a ele? Adiante, serão apresentadas as principais armadilhas e

dificuldades que os tradutores comumente enfrentam no dia a dia de sua profissão – e que exigem muita atenção e conhecimento para evitá-las.

A partir do terceiro capítulo, o tema da tradução do humor passa a ser abordado diretamente. Veremos o que alguns dos principais estudiosos desta área – tais como Marta Rosas, Aducci Brezolin e John Robert Schmitz – têm a dizer a respeito da possibilidade ou impossibilidade de se traduzir o humor, sempre com a utilização de exemplos práticos para ilustrar cada situação exposta.

Para aproximar o tema da tradução da realidade editorial, no quarto capítulo será feita uma análise da tradução do humor no livro *A poderosa chefona* (título original: *Bossypants*), publicado em 2013 pela editora BestSeller. Foram selecionados alguns trechos humorísticos do livro original – e suas respectivas traduções – e, em cada caso, foi feita a verificação de quais foram os mecanismos utilizados para a manutenção do humor ao se verter do inglês para o português.

A seleção de autores estudados ao longo do presente trabalho teve o propósito de manter a coerência de um dos objetivos expostos no quarto capítulo: aproximar tradução e realidade editorial. Todos os autores citados aqui – como Umberto Eco, Paulo Henriques Britto, Paulo Rónai, José Paulo Paes e Brenno Silveira – têm ampla experiência como tradutores e também com as editoras, por isso, falam com propriedade. Nas palavras de Umberto Eco:

Muitas vezes alguns textos de tradutologia deixaram-me insatisfeito justamente porque uma riqueza de argumentos teóricos não se fazia acompanhar por uma panóplia suficiente de exemplos. Isso não vale, é certo, para todos os livros ou ensaios sobre o assunto [...], mas em muitos outros casos vinha-me a suspeita de que o teórico da tradução nunca tivesse traduzido e, portanto, falasse de uma coisa sobre a qual não tinha experiência direta. (ECO, 2007, p. 12-13)

## 2. CAPÍTULO 1 – TRADUÇÃO: DEFINIÇÕES E HISTÓRIA

### 2.1 Definindo “tradução”

Em um mundo cada vez mais integrado pela globalização, onde o tempo todo estamos em contato com línguas e culturas diferentes, a tradução torna-se uma atividade de papel fundamental. Mas, afinal, o que é tradução? Como defini-la?

Em *Is that a fish in your ear?*, David Bellos recorre à etimologia para tentar definir “tradução” (do inglês “*translation*”). O termo vem de duas palavras do latim: *trans* – que significa “*across*”, ou “através” –, e o verbo *ferre* no passado, *latum*, que quer dizer “to bear” ou, em português, “carregar”. A partir daí, pode-se chegar à conclusão de que “a tradução é a transferência do significado de uma língua para outra” (BELLOS, 2011, p. 28). Paulo Rónai também faz o mesmo processo, mas com o verbo latino *traducere*, que, segundo ele, significa “levar alguém pela mão para o outro lado, para outro lugar” (RÓNAI, 2012a, p. 24). O sujeito desta frase, o que leva alguém pela mão, seria o tradutor; o objeto direto, o autor do original, que é introduzido num ambiente novo pelo tradutor. Outra interpretação tirada a partir deste verbo seria o tradutor como sujeito da ação e o leitor como o ser conduzido para outro meio linguístico diferente do seu (ibidem).

Podemos ainda fazer como Umberto Eco em *Quase a mesma coisa* e buscar uma definição em dicionários. De acordo com o Houaiss, “tradução” quer dizer “versão de uma língua para outra”. Eco encontrou definição um pouco mais detalhada no *Vocabolario della lingua italiana*: “A ação, a operação ou a atividade de traduzir de uma língua para uma outra um texto escrito ou mesmo oral.” Ao buscar no Zingarelli, deparou-se com “converter, transportar de uma língua para uma outra” e, mais adiante, “dar o equivalente de um texto, de uma expressão, de uma palavra.” Entretanto, como Eco aponta logo em seguida, “o problema, que não é apenas do dicionário, mas deste livro e de toda a tradutologia, é o que significa *dar o equivalente*” (ECO, 2007, p. 29).

Os leigos no assunto, em sua maioria, tendem a simplificar o ofício da tradução. Paulo Rónai afirma que a maior parte das pessoas, ao pensar no conceito de tradução, imagina algo puramente mecânico em que um indivíduo que conhece dois idiomas tem apenas o trabalho de traduzir, uma a uma, as palavras de uma frase do idioma A para o idioma B (RÓNAI, 2012a, p. 20). Não é bem assim que as coisas se passam. Uma mesma palavra adquire sentidos diferentes dependendo do contexto onde é inserida. Exemplo disso é a palavra “ponto” que, segundo Rónai, tem 44 acepções principais no *Novo dicionário* de

Aurélio; ela só adquire sentido quando associada às demais palavras de uma sentença, como “esperar o ônibus no ponto”, “assinar o ponto”, “traçar uma linha entre dois pontos” etc. (ibidem, p. 21). Sendo assim, a atividade do tradutor nada tem de mecânica. Pelo contrário: é preciso muita reflexão e, muitas vezes, criatividade.

Para Umberto Eco,

Traduzir quer dizer entender o sistema interno de uma língua, a estrutura de um texto dado nessa língua e construir um duplo do sistema textual que, *submetido a uma certa descrição*, possa produzir efeitos análogos no leitor, tanto no plano semântico e sintático, quanto no plano estilístico, métrico, fono-simbólico, e quanto aos efeitos passionais para os quais tendia o texto fonte. (ECO, 2007, p. 17-18)

Paulo Henriques Britto aborda o senso comum em *A tradução literária*:

Assim, quando lhes perguntamos que ideia elas fazem desse ofício, constatamos que a visão de senso comum a respeito da tradução é profundamente equivocada. As pessoas tendem a pensar (i) que traduzir é, na verdade, uma tarefa relativamente fácil; (ii) que o principal problema do tradutor consiste em saber que nomes têm as coisas num idioma estrangeiro; (iii) que este problema se resolve com a consulta de dicionários bilíngues; e (iv) que, com os avanços da informática e o advento da internet, em pouco tempo a tradução será uma atividade inteiramente automatizada, feita sem a intervenção humana. (BRITTO, 2012, p. 12)

Quem afirma que traduzir é uma atividade fácil desconhece a complexidade da linguagem humana.

Logo em seguida, Britto (2012, p. 14) desmente tais ideias dizendo, em primeiro lugar, que a maior dificuldade da tradução não é encontrar “nomes” para as “coisas”. Traduzir é muito mais do que isso. A própria estrutura do idioma – tanto a gramática, quanto o léxico – varia de língua para língua. Ou seja, a maneira de combinar as palavras e o nível do repertório das “coisas” reconhecidas como tais é diferente em cada língua. A explicação disso é que um idioma faz parte algo maior, que denominamos cultura, e as “coisas” reconhecidas por uma cultura não são as mesmas que as outras reconhecem (ibidem).

Ele também dá alguns exemplos de como essas diferenças podem se dar, como a palavra de língua inglesa *gossamer*, termo que designa fragmentos quase invisíveis das teias de aranha, que geralmente são perceptíveis apenas quando a luz do sol bate sobre eles. Tal termo não tem uma correspondência exata na língua portuguesa, muito embora saibamos do que se trata, pois a realidade a que ambas as línguas se referem é a mesma (ibidem, p. 15). Outro exemplo, mais complexo, é o de palavras que em um idioma designam algo e, em outro idioma, não encontram correspondência por não fazerem parte da cultura, como a palavra

inglesa *boardwalk*. Nos países de língua inglesa, tem-se o costume de construir um longo passeio de madeira elevado nas cidades onde há praias, separando o asfalto da rua da faixa de areia. A esse passeio de madeira denominamos *boardwalk*. Os *boardwalks* constituem uma parte importante da praia e da própria experiência de ir à praia (ibidem, p. 16). O termo é tão intrínseco à cultura desses países que aparece em canções – “Under the boardwalk”, muito famosa nos anos 1960 – e em nome de série de TV – *Boardwalk empire*. No entanto, em português, não encontra uma correspondência exata.

Britto ainda desmente a ideia de senso comum número iv, apesar de admitir que nela existe algum fundo de verdade. De fato, alguns textos menos complexos de serem traduzidos do que os literários – como manuais e outros textos técnicos – vêm sendo cada vez mais traduzidos automaticamente através de sofisticados *softwares*. No entanto, tais programas são criados e controlados por seres humanos, e o texto traduzido sempre precisará da intervenção de tradutores e revisores (ibidem, p. 13). Por isso, não é possível afirmar que “com os avanços da informática e o advento da internet, em pouco tempo a tradução será uma atividade inteiramente automatizada, feita sem a intervenção humana”.

Como se pode ver, é difícil definir precisamente o que é tradução. Traduzir envolve diversas questões que não se encaixam em simples definições de dicionários ou etimológicas, como o presente trabalho procurará mostrar.

## 2.2 Os tipos de tradução

Roman Jakobson, em seu artigo “On linguistic aspects of translation”, afirma que distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: pode ser traduzido para outros signos da mesma língua, para outra língua diferente ou para um sistema de símbolos não verbal. A partir daí, nomeia três tipos de tradução: a *tradução intralingual* ou *reformulação*; a *tradução interlingual* ou *tradução propriamente dita*; e a *tradução intersemiótica* (JAKOBSON, 1959, p. 114).

A *tradução intralingual* ou *reformulação* é a que ocorre em uma mesma língua. “É uma interpretação de signos verbais através de outros signos da mesma língua” (ibidem). Este é o tipo de tradução que se dá nas paráfrases ou quando, por exemplo, um livro muito antigo é reeditado para o mesmo idioma, porém com uma linguagem mais atual. O exemplo dado por Paulo Rónai (2012, p. 19) é o de quando tentamos exprimir em palavras um conteúdo que em nosso pensamento existia somente em estado de nebulosa – algo que ocorre com frequência.

A *tradução interlingual* ou *tradução propriamente dita* é a que ocorre de uma língua para a outra. “É uma interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua” (ibidem). Um romance traduzido da língua inglesa para a portuguesa é um exemplo deste tipo de tradução.

A *tradução intersemiótica* ou *transmutação* “é uma interpretação de signos verbais por meio de signos de um sistema não verbal” (ibidem). Segundo Paulo Rónai (2012, p. 20), nesta tradução “nos entregamos ao procurarmos interpretar o significado de uma expressão fisionômica, um gesto, um ato simbólico, mesmo desacompanhados de palavras”. A *tradução intersemiótica* é uma espécie de adaptação, pois, através dela, transformamos um romance em um filme, criamos um poema a partir de uma pintura etc.

Rónai (ibidem) propõe ainda um quarto tipo de tradução: a *tradução sociolinguística*. Neste caso, utilizamos nossa experiência cotidiana para interpretar, por exemplo, a frase “Está difícil” como um “Não”. Neste tipo de tradução, tentamos descobrir o real pensamento do interlocutor através das fórmulas usadas por ele em obediência às convenções sociais.

No presente trabalho, apenas a *tradução interlingual* será explorada.

## 2.3 Um breve panorama histórico da tradução

Para entender melhor a complexidade da tradução, é importante traçar um breve panorama de sua história. Ela confunde-se com a história da humanidade, por ser uma atividade tão antiga quanto esta. Como aponta Paulo Henriques Britto (2012, p. 11), bem antes da invenção da escrita, a comunicação entre povos que falavam línguas diferentes se dava através de intérpretes. A teorização sobre tal atividade, no entanto, tem início apenas no período romano, como veremos adiante.

### 2.3.1 Da Antiguidade ao Renascimento

Com a morte de Alexandre em 323 a.C., a cultura helenística rapidamente se espalha por toda a Europa, fazendo com o que o grego se torne a língua dominante. Roma também não escapa desse domínio: as elites da época tornam-se bilíngues, sendo fluentes tanto no latim, quanto no grego (OUSTINOFF, 2011, p. 33).



Como naquele tempo todos os escritos eram majoritariamente em língua grega, os romanos sentiram a urgência do surgimento de uma língua que se equiparasse ou a superasse. Por isso, diversos textos foram massivamente traduzidos para o latim, processo que dura vários séculos, até este se tornar a nova língua dominante e plenamente constituída, papel que se manterá durante toda a Idade Média (ibidem). Com o processo gradual de abandono da língua grega em proveito exclusivo do latim, o termo “bilíngue” passa a ser pejorativo (ibidem, p. 34).

Os primeiros registros de traduções feitas pelos romanos remontam ao século III a.C., e Lívio Andrônico é o primeiro tradutor europeu conhecido (ibidem, p. 32). Entretanto, atribui-se a Cícero o mais antigo comentário acerca das maneiras de se traduzir. No ano de 46 a.C., Cícero mostra-se contra a tradução literal ao afirmar que não se deve traduzir *verbum pro verbo*, ou “palavra por palavra”, mas “ideia por ideia” e, anos mais tarde, São Jerônimo seguirá a mesma regra. Há uma exceção, no entanto: os textos religiosos. Esses, ao contrário dos outros, deveriam ser traduzidos palavra por palavra, pois só assim a fidelidade aos textos sacros seria mantida. É em defesa da tradução literal que São Jerônimo critica a tradução para o grego da Bíblia em hebraico, conhecida como *Septuaginta* ou *Versão dos Setenta*; por ser muito livre, é considerada infiel (ibidem, p. 31). Assim, percebe-se que a polêmica questão da *fidelidade* ao original, que gera debates até hoje, existe desde os primórdios da história da tradução.

Séculos depois, no Renascimento, ocorre o mesmo processo que se deu entre o grego e o latim, só que desta vez é o latim que dá lugar às línguas vernaculares. Na França do século XVI, percebe-se um terceiro aspecto da tradução, que não se contenta com o simples “palavra por palavra” ou “sentido por sentido”: trata-se de transformar deliberadamente o texto original na base da *imitação*. Nessa época, diversos textos clássicos foram traduzidos para o francês, ocorrendo empréstimos de línguas estrangeiras ou, em muitos casos, “imitações” diretas dos modelos gregos, latinos e até mesmo italianos, fenômeno que foi amplificado com o desenvolvimento da tipografia (ibidem, p. 34). Hoje em dia, tal conceito não é mais considerado “tradução”, no entanto, no Renascimento, essa prática era comum e justificada com a necessidade de adaptar e anexar à língua e cultura nacionais textos clássicos considerados como “tesouros” (ibidem, p. 35-36).

Na mesma época, na Inglaterra, a situação era parecida, mas com uma diferença importante: o francês, ao contrário do inglês, desfrutava do mesmo prestígio do grego e do latim em tempos passados. O número de traduções a partir do francês aumentou consideravelmente, especialmente na Inglaterra. Assim, o francês passa a ser a “avenida” que

permitirá o acesso dos ingleses aos textos clássicos. Até Shakespeare, acusado na época de não conhecer bem o latim e o grego, inspira-se em traduções de clássicos vertidos para o inglês por Thomas North a partir da língua francesa para escrever suas peças romanas – *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra*, *Coriolano* (ibidem, p. 37). A partir do século XVI, surge o conceito do dever público do tradutor: ele passa a ter grande importância para o país. A tradução nesse século trouxe importantes benefícios para a Inglaterra, uma vez que enriqueceu a literatura inglesa por meio da introdução de modelos do exterior, além de melhorar e aumentar o vocabulário através da incorporação de novos termos, principalmente do latim. Muitos desses termos entraram rapidamente em uso geral e são utilizados até hoje (MILTON, 2010, p. 43).

Naqueles tempos, as barreiras entre o original e a tradução eram muito mais fluidas do que hoje – muitas vezes eram até deliberadamente abolidas. A *apropriação*, principal conceito do Renascimento, tomou proporções extremas na Inglaterra elisabetana. Os tradutores se apoderavam de obras alheias sem o menor pudor, transformando-as como bem entendiam, não recuando diante de nenhuma infidelidade, apossando-se delas, fazendo-se passar por seus autores (OUSTINOFF, 2011, p. 38). É apenas no século XVIII que a noção de “plágio” passa a ser algo pejorativo, a partir do surgimento das leis do *copyright*.

As traduções feitas antigamente na Inglaterra possibilitaram a consolidação do inglês elisabetano. O mesmo aconteceu com as traduções na França e em outros países na época do Renascimento (ibidem, p. 40). Da mesma forma, Lutero contribuiu para o nascimento da língua alemã ao fazer sua tradução da Bíblia, em 1524 (ibidem, p. 41). Vê-se, portanto, a grande importância da tradução para a constituição das sociedades.

### 2.3.2 A época *Augustan*

O período *Augustan* compreende o final do século XVII e o século XVIII na Inglaterra. Este período representa a primeira tentativa de teorizar a atividade da tradução (MILTON, 2010, p. 41). Para os *Augustans*, era de fundamental importância manter-se o espírito do original, sua vitalidade. Mas, para isso, era necessário fazer mudanças, não seguir tudo ao pé da letra. Além do “espírito”, a “roupagem” também não devia ser esquecida: neste período existia a forte ideia de fazer com que o autor clássico parecesse contemporâneo do tradutor, atualizando a linguagem para a sua época. Exemplo disso é William Gunthrie (1708-1770),

que chegou ao ponto de, ao resolver traduzir Cícero, passar três anos assistindo aos debates na Câmara dos Comuns para descobrir a linguagem mais apropriada ao autor clássico, já que havia decidido que, se ele vivesse na Inglaterra, falaria da mesma maneira que um membro do Parlamento (ibidem, p. 47).

Os *Augustans* viveram em um período histórico de muitas melhorias e tinham consciência disso. Deixaram a barbárie da era medieval e o período do Renascimento para trás e conseguiram formar uma sociedade com estabilidade e organização. Para revitalizar a cultura nacional, nessa época, “importaram” modelos estrangeiros, especialmente os modelos clássicos, e os inseriram na literatura, na linguagem, na arquitetura e na cultura em geral. Os autores gregos e latinos foram os modelos, e os padrões clássicos passaram a figurar em gramáticas e dicionários ingleses. John Dryden, uma das figuras de maior influência na área das letras na época e retrato da tradução *Augustan*, estava inserido nesse contexto histórico. Em seus trabalhos, nos prefácios, expunha seus comentários acerca da tradução – atividade pela qual mais se dedicou (ibidem, p. 49).

Dryden propõe separar a tradução em três tipos: *metráfase* (traduzir palavra por palavra, linha por linha, de uma língua para outra), *paráfrase* (na qual as palavras do original não são seguidas tão estritamente quanto seu sentido, que pode ser ampliado, mas jamais alterado) e *imitação* (quando o tradutor assume a liberdade de modificar por completo o original, mantendo apenas sua ideia geral e modificando as palavras e o sentido livremente) (ibidem, p. 50). Dryden, em um primeiro momento, manifesta preferência pela fidelidade ao original. Para ele, era essencial que o tradutor, ao traduzir poesia, por exemplo, fosse poeta e tivesse profundo conhecimento de ambas as línguas com as quais estivesse trabalhando, que fosse mestre nelas. Além disso, também pregava a importância de que o tradutor estivesse totalmente familiarizado com as características do autor traduzido, tentando associar-se a ele e aproximar ao máximo seu estilo ao do autor. A forma não precisa ser idêntica; o significado é que não pode ser mudado (ibidem, p. 51).

Ao longo de sua trajetória como tradutor, no entanto, Dryden foi abrindo exceções às suas próprias regras, a ponto de chegar a acreditar que pode “melhorar” o original. A partir desse momento, ele passa a assumir o papel de intérprete para o leitor. O sentido original deixa de ser “inviolável”, como ele pregava anteriormente. Entretanto, suas mudanças ou omissões são sempre justificadas (ibidem, p. 52). Com o passar do tempo, as traduções de Dryden vão apresentando estilos variados. Em alguns casos, aproxima-se da paráfrase; em outros, busca uma tradução mais próxima do literal ou fica entre a paráfrase e a metáfrase. Tudo depende das circunstâncias (ibidem, p. 53).

Apesar de discordar de certos aspectos da tradução *Augustan*, John Milton reconhece que suas principais ideias e preocupações permanecem vivas entre os tradutores até hoje. Por exemplo: há um consenso entre eles e os tradutores contemporâneos de que uma tradução ao pé da letra nunca chega ao núcleo do original (ibidem, p. 64). Os tradutores da época *Augustan* são sempre muito sensíveis às exigências de cada autor original. O que é bom quando se traduz um autor não necessariamente é bom quando se traduz outro. Além disso, o tradutor deve admirá-lo e sentir-se próximo a ele. Os *Augustans* sempre se preocupavam com o leitor, uma vez que a classe média crescente na Inglaterra do século XVII tinha sede de conhecimento e queria ler sempre mais (ibidem, p. 66).

### 2.3.3 A França das *Belles infidèles*

Ao contrário dos *Augustans* – que tinham certa tendência à tradução livre, mas não plena liberdade para tal –, na França dos séculos XVII e XVIII os tradutores tinham o hábito de fazer diversas alterações, acréscimos e omissões em seus trabalhos, com o intuito de chegar à clareza de expressão e harmonia de som. Tal período é conhecido como *Les belles infidèles*, ou “As belas infiéis” (MILTON, 2010, p. 79).

Os trabalhos de Nicolas Perrot d’Ablancourt tiveram enorme importância na definição desse estilo francês de se traduzir. Nas suas traduções e nas de seus seguidores, nota-se um culto ao belo, que consistia na busca da clareza e da razão. Diz Milton (2010, p. 80): “Quando d’Ablancourt tinha de escolher entre duas expressões, sempre escolhia ‘a mais clara’ porque esta seria ‘a mais bela’. A beleza consistia na eliminação de qualquer tipo de obscuridade.” Além disso, d’Ablancourt preocupava-se muito com o ritmo de seus textos traduzidos, fazendo sempre de tudo para conferir às suas traduções uma qualidade de nobreza (ibidem, p. 81).

Ao contrário dos *Augustans*, que tinham plena consciência de que o inglês era inferior ao grego e ao latim, os franceses não pensavam o mesmo de sua língua: acreditavam que o francês possuía “suas próprias qualidades e possibilidades de alcançar uma perfeição até maior do que a do latim e a do grego” (ibidem, p. 80).

Para os tradutores franceses dos séculos XVII e XVIII, o conceito de “equivalência” era relacionado à ideia de que as traduções deveriam proporcionar ao leitor uma impressão semelhante à que o original havia causado e, para isso, deve-se fugir da tradução literal – que tornaria o texto obscuro e dissonante. Somente através de mudanças no texto original o

tradutor estaria apto a proporcionar tal impressão ao leitor. As mudanças servem para não ferir os ouvidos e fazer com que tudo seja claramente entendido (ibidem, p. 81). Mudanças nos textos clássicos também eram feitas a fim de atenuar as passagens não adequadas aos costumes franceses, tais como embriaguez, práticas homossexuais e adultério (ibidem, p. 82). O comportamento dos personagens também deve estar sempre adequado à sua posição social e, se não estivesse, mais mudanças eram feitas (ibidem).

### **2.3.4 A tradução na Alemanha**

Como mencionado anteriormente, a tradução passa a desempenhar um papel fundamental na literatura alemã desde que Lutero traduziu a Bíblia, fornecendo um padrão escrito para os diversos dialetos da língua alemã e estabelecendo as bases para a futura literatura nacional (MILTON, 2010, p. 85). O contato com línguas e literaturas estrangeiras – primeiro as clássicas, depois obras inglesas, espanholas, francesas e italianas – foi de fundamental importância nesse processo, fazendo com que a literatura alemã, com o tempo, desenvolvesse suas qualidades próprias (ibidem).

Na Alemanha do fim do século XVIII e do século XIX, o tradutor, ao contrário de muitas épocas e lugares nos quais era subestimado, era considerado a “estrela do amanhã de uma nova era da literatura”, pois através dele novas formas eram introduzidas, contribuindo para o engrandecimento da nação (ibidem, p. 86). Diz Milton (2010, p. 87): “O tradutor é o profeta, o mensageiro, o escolhido.”

Os alemães criticavam o modo francês de se traduzir, pois afirmavam que eles faziam com que tudo soasse francês, desrespeitando e mostrando total falta de sensibilidade ao original (ibidem, p. 87). Para eles, a tradução poderia ser “feia”, mas o importante era manter a fidelidade ao original.

Nesta mesma época, Goethe divide a atividade da tradução em três partes, mostrando-a como um processo evolutivo em uma nação. Em primeiro lugar, temos uma tradução simples com o intuito de familiarizar o leitor com a obra estrangeira em questão. Um exemplo seria a Bíblia traduzida por Martinho Lutero; posteriormente, em um segundo momento, o tradutor irá se apropriar da obra estrangeira e, com base nas ideias extraídas dela, escreverá uma obra própria. Imitações, paródias e traduções francesas se enquadram nesse tipo de tradução; o terceiro tipo é considerado por Goethe a forma mais elevada de tradução

(ibidem, p. 89). Como explica Milton (ibidem), “O objetivo do tradutor é fazer uma versão interlinear, buscando deixar o original idêntico à tradução, mas ao mesmo tempo conservando-lhe a estranheza aparente”.

No entanto, reconhece-se que esse terceiro tipo de tradução, apesar de ser o ideal, nem sempre é o mais adequado. Um jovem estudante, por exemplo, poderia se sentir desestimulado para continuar uma leitura de uma tradução que pareça estranha. Diante de tal situação, Goethe propõe uma abordagem cumulativa, onde o leitor começaria com traduções simples e, gradualmente, iria avançando até chegar na tradução crítica – a ideal (ibidem, p. 90). Outros pensadores da época, como Humboldt e Schleiermacher, também defendem essa abordagem cumulativa. Entretanto, tratam a questão de um outro ângulo: já que o tradutor é capaz de capturar uma parte do espírito do original, o leitor deveria ler diversas traduções. Só assim, através da comparação, ele aprenderá a discernir a boa tradução da ruim (ibidem).

Goethe aponta e Schleiermacher desenvolve a ideia de duas maneiras distintas de se traduzir. No primeiro caso, a tradução deveria parecer fluente na língua-alvo (no caso, o alemão), ou seja, é como se o tradutor levasse o autor ao mundo do leitor; no segundo caso, por outro lado, a sensação é a de que o leitor é levado ao mundo do tradutor. Em outras palavras, as formas estrangeiras do original são transportadas para o alemão (ibidem, p. 91). Para Schleiermacher, a tradução ideal é segunda. A tradução deve reter elementos sintáticos e morfológicos da língua-fonte e “pode parecer estranha e soar de modo dissonante na sua tentativa de trazer elementos da língua estrangeira para a literatura-alvo” (ibidem, p. 94). As ideias de Schleiermacher a respeito da tradução são de grande importância na história da tradução literária, e sua preferência pela tradução “difícil” influenciou diversos tradutores e críticos de épocas posteriores, como Walter Benjamin (ibidem).

A grande diferença entre Dryden, os *Augustans* e tradutores franceses de um lado, e os tradutores alemães de outro, é que os primeiros são contrários à tradução literal, pois acreditam ser o trabalho de serviçais; já os últimos, veem esse como o verdadeiro tipo de tradução, pois este “aumentará a potência e as possibilidades da língua alemã, harmonizará as línguas distintas e será a sublime obra do tradutor” (ibidem, p. 95).

### **2.3.5 A tradução a partir do século XX**

Para Michaël Oustinoff (2011, p. 52), “o século XX marca o surgimento das primeiras verdadeiras teorias da tradução, e sua influência só aumenta nos mais diversos países”.

Uma das figuras mais importantes da história da tradução do século XX é Ezra Pound, que modificava tanto o original em seus trabalhos, atualizando-o e mudando a ênfase, que acabava por criar um novo texto (MILTON, 2010, p. 31). Suas visões acerca da tradução eram opostas às do período que o precedeu, na Inglaterra do século XIX, conhecido como Vitoriano. Eles eram adeptos da tradução mais literal e ela era periférica à literatura. Para Pound, a tradução é central e muitos tradutores modernos seguem seu modelo, impondo sua própria personalidade às traduções (ibidem). No Brasil, os irmãos Campos adotaram Pound como um de seus principais mentores na atividade da tradução (ibidem, p. 143).

Na era contemporânea observa-se maior liberdade quanto às maneiras de se traduzir. Como aponta Milton (2010, p. 141), “O tradutor contemporâneo também pode escolher a posição na qual ele vai se colocar na escala de ‘fidelidade ao original’, que vai do literalismo total de Nabokov até as *Imitations* de Robert Lowell”.

Milton (ibidem, p. 142) faz uma comparação das traduções de Pound com as categorias de Dryden de *metáfrase*, *paráfrase* e *imitação*, e chega à conclusão de que muitas de suas traduções se enquadram melhor na última categoria. Pound é de fato conhecido por renovar, ou *Make It New*, acrescentando um fator a mais nesse tipo de tradução: a importância do tradutor. O tradutor deixa de seguir os passos do original e não mais tenta ser seu “amigo”; em vez disso, ele deve dominar o original, colocando seu próprio ser dentro da tradução (ibidem). Uma das maiores contribuições de Pound foi trazer a tradução “para o centro do palco literário do século XX” (ibidem, p. 43).

Ao longo dos séculos, percebe-se que a tradução já era assunto recorrente, mas tinha em geral um caráter normativo – os tradutores e teóricos de cada época apontavam como se deve e como não se deve traduzir. Entretanto, foi apenas na década de 1970 que a área de estudos da tradução foi constituída (BRITTO, 2012, p. 12). Em um primeiro momento, a tradução técnica era estudada no campo da linguística e, a literária, no campo da literatura comparada. Graças aos esforços de James Holmes, os estudos da tradução passaram a ser uma área autônoma (ibidem, p. 19).

Holmes pregava o fato de que a tradução envolve muito mais do que aspectos gramaticais e, por isso, não deve ser feita sobre sentenças ou estruturas linguísticas, mas sobre textos. Assim, Holmes e outros teóricos contemporâneos a ele abriram as portas para o que veio a ser conhecido como a “virada cultural” dos estudos da tradução. Ou seja, “um texto só pode ser compreendido, e portanto traduzido, quando visto como um fenômeno *cultural*, dentro de um contexto rico e complexo, que vai muito além dos aspectos estritamente

linguísticos.” (ibidem, p. 20) Tal conceito é de extrema importância para se entender a tradução do humor, que será analisada posteriormente no presente trabalho.



### 3. CAPÍTULO 2 – O ATO DE TRADUZIR

#### 3.1 Tradução literal *versus* fidelidade ao original

Conforme visto no capítulo anterior, a questão da tradução literal e da fidelidade ao texto original sempre foi de extrema importância e tema central de discussões desde a Antiguidade, na época de Cícero, e o conceito do “modo correto de se traduzir” sofreu diversas variações ao longo dos séculos. Neste capítulo, pretende-se expor o que alguns estudiosos da tradução contemporâneos pensam a esse respeito, como modo de avaliar o que se pensa atualmente sobre o ato de traduzir.

É muito comum ter a concepção de que tradução fiel é o mesmo que tradução literal e que, por isso, toda tradução que não seja literal é livre. Para Paulo Rónai (2012b, p. 21), essas pessoas acreditam que o requisito de fidelidade diz respeito apenas ao idioma *do qual* se traduz. Entretanto, o tradutor deve ser igualmente fiel, senão ainda mais, com o idioma *para o qual* traduz. Uma tradução literal (fiel a apenas uma das duas línguas), segundo ele, é impossível.

A esse respeito, diz ele:

Só se poderia falar em tradução literal se houvesse línguas bastante semelhantes para permitirem ao tradutor limitar-se a uma simples transposição de palavras ou expressões de uma para outra. Mas línguas assim não há, nem mesmo entre os idiomas cognatos. As inúmeras divergências estruturais existentes entre a língua do original e a tradução obrigam o tradutor a escolher, de cada vez, entre duas ou mais soluções, e em sua escolha ele é inspirado constantemente pelo espírito da língua para a qual traduz. (RÓNAI, 2012b, p. 22)

Como exemplo, Rónai cita traduções cujo texto original é em latim (uma língua que não usa artigos) para o português. Neste caso, em cada sentença, o tradutor deve optar por colocar artigo definido, indefinido ou manter sem artigo. Cada situação é resolvida segundo as leis orgânicas da língua portuguesa, o original não fornece pistas. Se a tradução literal (fidelidade unilateral) existisse, esse problema nunca surgiria e a obra em português ficaria inteira sem artigos (ibidem).

É indispensável ao tradutor não apenas ter amplo conhecimento da própria língua, mas também da língua do autor que está vertendo. É preciso que ele saiba que, muitas vezes, dois idiomas fazem uso de recursos totalmente diferentes para se chegar ao mesmo resultado. Por exemplo: um autor brasileiro, francês ou italiano, para obter um efeito arcaico em seu texto, terá atenção à escolha do vocabulário, usando palavras que caíram em desuso,

geralmente próximas ao latim. Já um autor húngaro, para obter o mesmo efeito, provavelmente recorrerá à morfologia, utilizando tempos compostos, que atualmente não são mais utilizados. É importante que o tradutor conheça todas as minúcias semelhantes do idioma de seu original, para que seja capaz de captar intenções ocultas do autor e o tom exato do texto (ibidem, p. 24). Com isso, fica claro que Paulo Rónai se posiciona contra a ideia de que fidelidade está obrigatoriamente relacionada à tradução literal.

Em suma: para ser fiel, o tradutor, além de ter um profundo conhecimento dos dois idiomas em questão, deve ter também muita imaginação, para “entrar na pele” do autor original e dizer o que ele diria se falasse a língua do tradutor (ibidem, p. 25).

Rosemary Arrojo, autora de *Oficina de tradução*, compartilha dessa mesma ideia.

Para exemplificar a impossibilidade de ser totalmente fiel ao texto original, Arrojo (2007, p. 39) cria uma situação hipotética: um concurso de fantasias realizado nos anos 1920, em São Paulo, com o tema “Cleópatra, rainha do Nilo”. A pessoa que apresentar a melhor caracterização da Cleópatra, mostrando ser a versão mais “fiel” à “original”, que viveu no Egito aproximadamente um século antes de Cristo, ganhará o concurso, após julgamento dos jurados, especialistas em História. Se um fotógrafo registrasse tal concurso e tivéssemos a oportunidade de analisar as participantes, argumenta ela, nós certamente reconheceríamos nas imagens a moda e os costumes típicos dos anos 1920 – o penteado, a maquiagem, a roupa, as expressões faciais. Ou seja, as “Cleópatras” do concurso apresentam um parentesco muito maior com a época delas do que com a “original” que viveu no Egito há milênios. Por mais que as participantes tenham sido fiéis aos livros de História na escolha da fantasia, esta foi confeccionada com tecidos e técnicas de corte e costura dos anos 1920. Se o concurso fosse realizado em outro local ou época, também seríamos capazes de perceber peculiaridades do contexto histórico em questão, por mais que se procure pesquisar em livros a fim de evitar “erros” (ibidem, p. 40). Ou seja, da mesma maneira, é impossível ser totalmente fiel ao texto original. O contexto histórico, o modo de pensar e agir característicos de uma determinada época irão invariavelmente interferir na nova versão de uma obra.

Como afirma Arrojo (ibidem), “é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido”.

Isso, no entanto, não significa que devamos ignorar nosso conhecimento a respeito do autor ou de seu universo ao ler ou traduzir um texto. Significa apenas que, por mais que tenhamos como objetivo resgatar fielmente as intenções originais de certo autor, tudo o que conseguimos é expressar a nossa própria visão sobre o mesmo (ibidem, p. 41).

Para Arrojo, a tradução “fiel” de um texto depende da nossa concepção acerca dele (o que esperamos dele), que é mutável com o passar do tempo. A tradução de um poema, por exemplo, para ser considerada “fiel” em uma comunidade interpretativa, deve corresponder à concepção de poesia adotada por esse grupo (ibidem, p. 44). Ou seja, nossa tradução de qualquer texto, seja ele poesia ou não, não será fiel ao texto “original”, mas àquilo que nós consideramos *ser* o texto original, à nossa interpretação do texto de partida – que será sempre fruto do que somos e pensamos (ibidem). Além disso, ela será fiel também ao nosso próprio conceito de tradução, que, como dito anteriormente, se transforma ao longo dos anos.

Em *A tradução literária*, Paulo Henriques Britto comenta sobre a ideia que muitos têm sobre o conceito de fidelidade ao original ser essencial numa tradução. Para ele, é inegável o fato de que uma tradução completamente fiel é impossível, por diversos motivos, como: um mesmo texto original pode dar margem a diversas interpretações; o idioma do original e o da tradução não possuem sistemas perfeitamente equivalentes (ou seja, nem tudo o que se diz em uma língua pode ser dita da mesma forma em outra); entre outros. Entretanto, apesar de não poder haver uma fidelidade completa, isso não significa descartar esse conceito: o tradutor deve, para Britto, produzir um texto que corresponda de modo razoável ao original, levando em consideração os recursos de que dispõe e as limitações que sempre existirão (BRITTO, 2012, p. 37).

Já Umberto Eco, por ser tradutor e escritor ao mesmo tempo, entende os dois lados no que diz respeito à fidelidade ao texto original. Enquanto escritor, quando vê seus textos sendo traduzidos por outros profissionais, a princípio sente a necessidade de que eles se mantenham “fiéis” a tudo que escreveu (traduzindo literalmente). Por outro lado, entretanto, acha empolgante ver as transformações (muitas vezes necessárias) e as novas potencialidades interpretativas pelas quais suas obras passam ao serem vertidas para outros idiomas (ECO, 2007, p. 15).

Para ele:

O conceito de fidelidade tem a ver com a persuasão de que a tradução é uma das formas da interpretação e que deve sempre visar, embora partindo da sensibilidade e da cultura do leitor, reencontrar não digo a intenção do autor, mas a *intenção* do texto, aquilo que o texto diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu. (ECO, 2007, p. 17)

Sendo assim, um tradutor, diante da frase “*you’re just pulling my leg*” não a verteria para o português como “você está puxando a minha perna”, e sim “você está debochando de mim” ou “você está me sacaneando”. Esse é o caso de uma aparente “infidelidade” (no caso, não

traduzir ao pé da letra a expressão) que se revela, afinal, como um ato de fidelidade, pois só assim é possível provocar a mesma interpretação nos leitores de língua inglesa e portuguesa (ibidem).

Como se pode notar, todos os autores aqui citados, cada um à sua maneira e com formas diferentes de exemplificar seu ponto de vista, compartilham essencialmente da mesma opinião: a tradução literal, ao pé da letra, palavra por palavra, nenhuma relação tem com o conceito de fidelidade. Além disso, como será visto a seguir, pode conduzir o tradutor a diversas emboscadas.

### 3.2 As dificuldades e as armadilhas da tradução

Às vezes o tradutor pode se deparar com uma situação desafiadora, como a que Umberto Eco (2007, p. 95) cita: ao traduzir *Sylvie* de Nerval, ele precisou traduzir o vocábulo “*chaumière*”, que determina o tipo de casa do vilarejo onde tanto a protagonista, quanto a tia viviam. O problema é que não existe uma tradução exata para “*chaumière*” em italiano, língua materna de Umberto Eco. A palavra francesa exprime cinco características: é uma casa de camponeses; é pequena; é, em geral, de pedra; possui telhado de palha; é humilde. Em italiano, existem alguns vocábulos parecidos – “*capanna*”, “*casupola*”, “*casetta*” ou “*piccola baita*” –, mas nenhum deles dá conta de expressar precisamente todos os sentidos que uma “*chaumière*” emana.

A solução, nesse caso, é abrir mão de algumas das propriedades da palavra original (se tentar explicar tudo, acaba soando como uma definição de dicionário, além de quebrar o ritmo da narrativa), e se concentrar apenas no que é relevante para o contexto da obra. Sendo assim, Eco optou por traduzir como “*casupole in pietra*”, para cumprir o objetivo a que o texto se propunha – dizer que as casas eram pequenas construções de aldeia, humildes, mas não pobres, bem-cuidadas e alegres (ibidem, p. 97). Isso é o que Eco chama de *negociação*: “um processo com base no qual se renuncia a alguma coisa para obter outra.” (ibidem, p. 19)

Paulo Henriques Britto (2012, p. 37) compartilha da mesma opinião de Umberto Eco ao dizer que “na impossibilidade de recriar na sua tradução todos os elementos do original, cabe ao tradutor hierarquizá-los e escolher quais deles deverão ser privilegiados”. Ele não utiliza o termo “negociação”, mas o conceito é o mesmo.

Há muitas outras armadilhas que o tradutor pode enfrentar ao realizar seu trabalho. As causas são diversas, mas a maioria delas provém, segundo Paulo Rónai (2012a, p. 41), da

fé que temos na existência autônoma das palavras, além da concepção de que cada palavra de uma língua tem obrigatoriamente um correspondente numa língua estrangeira. O uso de dicionários, cujas palavras estão dispostas em ordem alfabética e com definições fora de contexto, acaba por enraizar em nossa mente esses hábitos.

O sentido de cada palavra depende do contexto no qual ela está inserida, ou seja, depende das outras palavras que compõem a frase. Como Rónai (2012a, p. 42) alerta: “Ainda que dois vocábulos de duas línguas sejam definidos de maneira igual, os enunciados de que eles podem fazer parte não são os mesmos, nem as conotações que evocam são iguais.” Até mesmo palavras de mesma origem podem apresentar sentidos diferentes dependendo do contexto, como por exemplo o vocábulo de língua portuguesa “cópia”, que apresenta o mesmo sentido de “reprodução” ou “imitação” em francês, inglês e italiano. Em francês, no entanto, tal vocábulo também pode adquirir o sentido de trabalho escrito de um aluno, além de manuscrito entregue a um jornal. Já em italiano e em inglês, “*copia*” e “*copy*”, respectivamente, possuem também sentido de exemplar, que não são encontrados no português nem no francês (ibidem).

Segundo Paulo Rónai (ibidem, p. 42-43) a etimologia e o espírito etimologizador existente em muitos de nós podem tanto ajudar quanto confundir. Para uma pessoa francófona, por exemplo, é fácil identificar que as palavras “*poste*” e “*posta*” têm a mesma origem; no entanto, tal vocábulo é muito mais comumente traduzido para o português como “correio”. Por isso é importante ressaltar a importância do contexto.

Outra dificuldade que os tradutores enfrentam, fonte de muitas armadilhas, é a polissemia, ou seja, a multiplicidade de sentidos que uma única palavra pode apresentar. Somente o contexto poderá determinar o significado dessas palavras. Um dos exemplos que Paulo Rónai (2012a, p. 44) cita é o do nosso vocábulo “mão”, que em geral é traduzido para o francês como “*main*”; quando a palavra se refere à direção de trânsito, no entanto, o correto é traduzir para “*sens*”. Palavras em inglês como “*slip*”, por exemplo, encontram inúmeras acepções no dicionário, dentre elas temos “escorregadela”, “tropeço”, “erro”, “fuga” e muitas outras. Em todas essas situações de perigo para o tradutor, como afirma Paulo Rónai (ibidem), “cumpre ter boa dose de desconfiança, que só se adquire no decorrer de longa prática”.

A armadilha mais perigosa da atividade da tradução são os falsos cognatos, ou “falsos amigos”. Esses normalmente “são palavras de origem comum cujo sentido se distanciou por efeito da evolução semântica diferente” (ibidem, p. 45). Um exemplo seria o vocábulo latino “*casa*” e o nosso “casa” em português. “*Casa*”, na verdade, significa

“cabana”. Para ter o nosso sentido de “residência”, deve-se utilizar a palavra “*domus*” (ibidem).

Existem também muitos casos de falsos amigos cuja semelhança não passa de coincidência, resultado da evolução convergente de duas palavras com origens totalmente diferentes. Rónai (2012a, p. 46) cita diversos exemplos, como o vocábulo “*cor*”, que em francês quer dizer “calo”, em oposição ao português “cor”, que em francês seria vertido para “*couleur*”. Ou então o vocábulo inglês “*actually*”, que tão comumente é traduzido pelos desatentos como “atualmente”, mas que na verdade significa “realmente”. O espanhol apresenta ainda mais armadilhas neste sentido, já que a proximidade entre ele e o português é muito grande. É comum o instinto de traduzir “*crianza*” por “criança”, por exemplo, quando a tradução correta é “educação”. Também no italiano o tradutor pode cair em ciladas: a palavra “*caldo*” não deve ser vertida para “caldo”, e sim para “calor”.

Brenno Silveira, em sua obra *A arte da tradução*, dedica um capítulo inteiro para comentar sobre os “falsos amigos”. Segundo ele, os maus tradutores, sempre que se deparam com essas palavras, cometem os mais lamentáveis e ridículos enganos. Isso acontece porque eles desconhecem por completo a língua da qual traduzem (SILVEIRA, 1954, p. 23).

Assim como Paulo Rónai, ele também acredita que perigo ainda maior constitui a tradução de textos em espanhol por esses pseudotradutores, por se tratar de uma língua muito próxima ao português, com muitas palavras de grafia idêntica – mas nem sempre com o mesmo significado. A situação piora ainda mais quando eles recorrem a traduções castelhanas de livros originalmente escritos em outros idiomas para realizar suas próprias traduções. Ao comparar a nova tradução com o original (seja em inglês, italiano, alemão, entre outras línguas), o resultado é, muitas vezes, um texto irreconhecível, repleto de sentidos deturpados devido à falta de conhecimento dos “falsos amigos” (ibidem, p. 24).

Ao final de sua obra, Brenno Silveira fornece uma lista repleta de “falsos amigos” nos idiomas mais próximos ao português (e, por isso, com maiores riscos de ocasionar erros nas traduções): francês, italiano e espanhol. A ideia é fazer com que o tradutor (ou um ainda aprendiz) passe a se familiarizar com as centenas de vocábulos listados por ele para conseguir, com a prática, reconhecer essa armadilha e fugir dela.

Mais uma armadilha se impõe na vida do tradutor: os homônimos. Segundo Paulo Rónai, estes representam “palavras de origem diferente, às quais o acaso das mutações fonéticas acabou conferindo pronúncia e, frequentemente, grafia idênticas ou semelhantes” (RÓNAI, 2012a, p. 48). Os exemplos são inúmeros, mas cito a palavra “são”, que tanto pode

significar “sadio” quanto o verbo “ser” no plural. Outro exemplo são as palavras “sela” e “cela”, além de “ascender” e “acender”, entre outros.

Em outras línguas também existem diversos exemplos de homônimos. Em francês temos o vocábulo “*feu*”, que pode significar “fogo” ou “falecido”; em inglês, “*fall*” quer dizer ou “queda” ou “outono”; em italiano, temos “*piano*”, cujos significados variam entre “piano” e “devagar” (ibidem, p. 51-52). Os exemplos são inúmeros, e é preciso muita atenção da parte do tradutor para que essas armadilhas não se multipliquem ainda mais.

Mais uma cilada à qual o tradutor deve ficar atento: os sinônimos. Como observa Paulo Rónai (ibidem, p. 53), como não existem sinônimos perfeitos, eles não são substituíveis em todos os possíveis enunciados. “Pai” e “papai”, por exemplo, são sinônimos, mas não se pode dizer “Fulano, papai de dois filhos”. O tradutor deve ponderar suas escolhas sempre que para um vocábulo ou expressão estrangeira existirem mais de um equivalente em sua língua materna: “Havendo abundância de sinônimos para determinada noção nas duas línguas, o bom tradutor procurará determinar o matiz, o sabor, a aura social daquele que figura no original para transportá-lo em sua língua.” (ibidem, p. 54).

Outro caso que pode causar problemas são as holófrases. Segundo Rónai (ibidem), holófrases são “palavras que exprimem noção peculiar a um idioma: a elas se faz muita referência em se tratando de línguas primitivas”. Trata-se de palavras que determinam noções peculiares a uma civilização e que não encontram correspondentes precisos em outras culturas. Um bom exemplo é o esquimó, que possui diversos termos para o nosso vocábulo “neve” (mais de duas dúzias de palavras para designar as mais variadas espécies de neve). Outras línguas, como o chinês, o russo, o alemão e o húngaro, também apresentam vários casos de palavras holofráscas. Nesses casos, quando o tradutor deseja salientar que no original se trata de uma noção expressa por uma só palavra, deve fazer uso de hífen.

Até mesmo palavras comuns e que existem em vários idiomas podem suscitar reações diferentes dependendo do ambiente no qual o leitor vive. Por exemplo: o “inverno” para um carioca nada tem de semelhante com o “*zimá*” russo, apesar de terem o mesmo significado, e as palavras “*breakfast*” e “*petit-déjeuner*” referem-se a refeições essencialmente diversas (ibidem, p. 59). Essas sutilezas de sentido não são encontradas em dicionários, pois eles apenas expõem a *denotação* das palavras. É preciso, ao traduzir, ter muita atenção também à *conotação* delas, a fim de evitar erros.

Em todas as línguas existem inúmeras metáforas, e essas constituem mais uma dificuldade na hora de traduzir obras. As metáforas consistem na utilização de vocábulos com um sentido diferente do que ele possui normalmente. Muitas expressões tornam-se tão

enraizadas nos idiomas que os falantes as empregam sem se dar conta do sentido individual de cada vocábulo. Dizemos “É uma mão na roda”, por exemplo, pensando em algo conveniente, um auxílio que surge em momento oportuno, não surge à mente de um falante nativo a imagem de uma carroça encalhada (ibidem, p. 64). É muito raro existirem expressões metafóricas de sentido idêntico em duas línguas. É muito mais comum existir uma metáfora em uma língua e uma correspondente em outra língua, porém composta por elementos totalmente diferentes. Quando não encontramos na língua-alvo uma expressão metafórica de sentido equivalente, a solução é traduzir a explicação dela e, para compensar, empregar uma expressão figurada na próxima oportunidade que surgir, a fim de não empobrecer o texto (ibidem, p. 67).

Como José Paulo Paes afirma em *Tradução: a ponte necessária* (2008, p. 49), Mallarmé já nos falou da angústia do poeta ante do infinito da página em branco, mas ninguém jamais falou da angústia do tradutor ante o infinito da página impressa, ao se deparar com páginas repletas de sinais que representam visões e sentimentos alheios que, para que se tornem acessíveis a mais pessoas, deve transformá-los em seus para compartilhá-los. Mais angustiante ainda porque o caminho que o tradutor deve trilhar está repleto de zonas de obscuridade, armadilhas e obstáculos que, segundo Paes (ibidem), encontram solução no uso de dicionários.

Ele cita três dicionários especiais – *Dicionário de expressões idiomáticas metafóricas português-inglês, 1001 provérbios em contraste* e *Dicionário de expressões idiomáticas metafóricas: inglês-português* – que servem para enriquecer o instrumental de trabalho dos tradutores brasileiros. Além disso, os ajudam a “adentrar com passo mais firme o sertão da página-fonte para chegar mais depressa, mas sem cortar caminho, ao oásis da página-alvo” (ibidem, p. 50). “Cortar caminho” significa privar o leitor de elementos importantes do texto, como por exemplo as expressões figuradas. Muitos tradutores, por não terem o conhecimento necessário ou por deixarem de pesquisar, não conseguem verter essas metáforas de uma língua para outra, contentando-se apenas em explicar o significado da expressão ao traduzi-la (ibidem). Deixar de lado essas expressões metafóricas empobrece muito o texto traduzido, pois elas representam a memória coletiva de um determinado lugar e cultura.

Ao se falar em dificuldades e armadilhas enfrentadas constantemente pelos tradutores, além das analisadas neste capítulo, seria impossível não mencionar uma das principais desse grupo: a tradução do humor. O capítulo seguinte pretende se aprofundar neste tema.



#### 4. CAPÍTULO 3 – A TRADUÇÃO DO HUMOR

Para David Bellos (2011, p. 273), um jeito relativamente incontestável de explicar o que uma tradução faz é dizer que ela oferece, para determinada comunidade, um equivalente aceitável para uma frase ou expressão pronunciadas em uma língua estrangeira. O autor dá enfoque nas situações onde o equivalente é considerado, por muitos, extremamente difícil de conseguir – frases ou expressões que provocam risadas no leitor.

As piadas podem ser divididas em dez categorias: disparates; sátira social; humor filosófico; sexual; hostil; derogativo para com os homens; derogativo para com as mulheres; humor étnico (racista); “doentio”; sociológico. A linguagem humorística também é dividida em dez tipos, com base na finalidade ou no papel que cada tipo de discurso humorístico exerce. São eles: ironia; sátira; sarcasmo e hostilidade; narração incompleta (atenuação) e exageração (relato hiperbólico); autodepreciação; caçoadas; respostas engenhosas; duplo sentido; transformação de expressões fixas; trocadilhos (GRAESSER; LONG, 1993 apud SCHMITZ, 1996).

Os trocadilhos, que são considerados por muitos como algo inferior, desempenham papel importante na literatura e existem há muito tempo: podem ser encontrados nas Escrituras, em Platão, nos clássicos gregos e latinos. Algumas línguas têm maior inclinação ao trocadilho do que outras, especialmente aquelas que têm um grande número de monossílabos, como o francês e o inglês (RÓNAI, 2012a, p. 49). O trocadilho está ligado à substância íntima de cada idioma. Assim como a rima, inspira-se em semelhanças formais para fazer associações novas, às vezes apenas divertidas, outras vezes sugestivas (RÓNAI, 2013, p. 90). A seguir, retomaremos este assunto.

Marta Rosas (2003, p. 158-159) constata a pouca importância que se dá aos estudos de tradução do humor, especialmente no Brasil. Para ela, essa realidade é lamentável, uma vez que o humor (e a tradução dele) são fatores de grande importância na constituição de uma língua-cultura, além de serem muito úteis no ensino-aprendizagem de línguas, sem contar nos estudos da linguística e da tradução.

O humor é um gênero muito complexo, diretamente ligado à cultura de um determinado povo. O humor em forma de um dito engraçado ou espirituoso, seja escrito ou oral, apresenta para o trabalho do tradutor uma série de problemas de ordem linguística e cultural, que precisam ser pensados a fim de chegar a uma tradução adequada de um texto dito humorístico (SCHMITZ, 1996, p. 88). Vejamos quais seriam esses problemas.

#### 4.1 Sobre a (im)possibilidade de traduzir humor

A tradução do humor é uma atividade complexa. Alguns, inclusive, a consideram impossível de ser realizada em determinadas situações. Outros estudam e exploram este assunto e tiram suas próprias conclusões.

A tradução do humor é um desafio estimulante. Exige a decodificação exata do discurso humorístico em seu contexto original e a transferência desse discurso para um contexto linguístico e cultural diferente e com frequência díspar, além de sua reformulação num novo enunciado que recupera com sucesso a intenção da mensagem humorística original e evoca para o público da língua de chegada uma reação equivalente de prazer e graça. (LIEBOLD, 1989 apud SCHMITZ, 1996, p. 91)

Em seu livro *Is that a fish in your ear?*, David Bellos (2011) transcreve uma piada traduzida do russo como primeiro exemplo de tradução do humor na prática:

*“Stalin e Roosevelt tiveram uma discussão sobre qual dos dois tinha o guarda-costas mais leal e deram a eles a ordem de se jogar pela janela do décimo quinto andar de um prédio. O guarda-costas de Roosevelt terminantemente recusou-se a se jogar, dizendo ‘Estou pensando no futuro de minha família’. O guarda-costas de Stalin, no entanto, se jogou e morreu. Roosevelt ficou muito surpreso. ‘Diga-me, por que seu homem fez isso?’, perguntou ele. Stalin acendeu seu cachimbo e respondeu: ‘Ele também estava pensando no futuro da família dele.’”*<sup>1</sup> (BELLOS, 2011, p. 274, tradução nossa)

Essa piada, apesar de ser traduzida do Russo, já foi contada diversas vezes ao longo dos séculos, desde Pedro, o Grande, mudando apenas o nome do líder tirano em questão (BELLOS, 2011, p. 274). Ela pode ser preservada com o mesmo sentido se traduzida para outros idiomas, sob duas condições: a língua-alvo deve possuir dois sentidos para a expressão “pensar na família” (*thinking about your family*) – prover para a família, ou protegê-la de perseguição; a outra condição é que o leitor entenda ou pelo menos suponha que líderes

---

<sup>1</sup> Tradução livre da autora. No original: “Stalin and Roosevelt had an argument about whose bodyguards were more loyal and ordered them to jump out of the window on the fifteenth floor. Roosevelt’s bodyguard flatly refused to jump, saying, ‘I’m thinking about the future of my family.’ Stalin’s bodyguard, however, jumped out of the window and fell to his death. Roosevelt was taken aback. ‘Tell me, why did your man do that?’ he asked. Stalin lit his pipe and replied: ‘He was thinking about the future of his family, too.’”

tiranos perseguem as famílias dos desobedientes como forma de punição. Por mais que essas duas condições não sejam encontradas em todas as línguas e culturas, elas são hoje amplamente disponíveis (ibidem). Ou seja, mesmo que no Brasil essa piada não faça parte de nossa cultura, nós temos acesso aos conhecimentos históricos que conferem sentido e humor a ela.

Há outros padrões de piadas que também são traduzíveis com certa facilidade, como aquelas politicamente incorretas e depreciativas pelas quais os franceses falam sobre os belgas, ou quando os ingleses falam sobre os irlandeses e os brasileiros falam sobre os argentinos – sempre repetindo a mesma estrutura; mudam-se apenas os elementos (ibidem, p. 275).

Há também outras formas de produzir humor em um texto, como o jogo de palavras presente nos trocadilhos. A graça consiste em jogar com a diferença entre a linguagem escrita e a linguagem oral, e isso pode ser feito em qualquer idioma que possua um sistema de escrita fonética com imperfeições. A dificuldade consiste em encontrar equivalentes para um trocadilho específico em outros idiomas (ibidem, p. 276). O que normalmente é colocado em questão nesse tipo de humor é a capacidade que todas as línguas têm de se referir a elas mesmas e, assim, jogar com as palavras. Expressões metalinguísticas (frases e expressões que se referem a algum aspecto de sua própria forma linguística) carregam significados que são inerentes à língua em que são expressas (ibidem).

Sobre os trocadilhos, Paulo Rónai afirma:

Nas definições dos dicionários mais usados, vejo que o trocadilho é “gracejo resultante de um jogo de palavras cujo sentido é trocado”; “emprego pilhérico de uma palavra para sugerir sentidos diferentes ou de palavras homófonas de sentido diferente”; “jogo de palavras fundado num equívoco de sentidos, numa similitude de sons” etc. O que nenhum deles frisa, e que, ao meu ver, é elemento essencial do conceito, é a impossibilidade de traduzir o trocadilho para outras línguas; impossibilidade às vezes parcial, pois alguns se podem traduzir para algum idioma afim, mas nenhum para qualquer idioma. (RÓNAI, 2013, p. 90)

É muito raro um trocadilho permanecer um trocadilho quando vertido para outro idioma. Para isso, segundo Rónai, é preciso que “um espírito zombeteiro se encontre num momento feliz de inspiração” (RÓNAI, 2012a, p. 50). Para ele, em geral, o trocadilho é intraduzível por definição. Algumas soluções, ainda que empobrecem o texto, podem ser utilizadas, como simplificá-lo, explicá-lo entre parênteses ou em notas de rodapé. Uma solução melhor, entretanto, é tentar compensar o uso de trocadilhos em outras passagens da obra onde o espírito da língua do tradutor permitir (ibidem, p. 51). Para conseguir tal feito, é preciso uma boa dose de imaginação, característica que deve ser intrínseca ao bom tradutor.

“Jogar com o significante” é tradicionalmente visto como o lado negro da linguagem, onde a tradução é um desafio aparentemente impossível. Bellos (2011, p. 277) discorda dessa visão dizendo que essa seria uma afirmação válida se os critérios para uma equivalência aceitável obrigatoriamente incluíssem fazer correspondências com os próprios significantes, mas não é assim que uma tradução se dá. A equivalência em uma tradução nunca diz respeito ao significante das palavras – não contaria como uma tradução de verdade se fosse assim (ibidem). É o que já foi visto anteriormente: não se deve traduzir cegamente palavra por palavra.

David Bellos expõe ao leitor a visão geral que se tem acerca da tradução: “A tradução entre línguas não consegue preservar a *referência* (sobre o que é a frase), a *autorreferência* (o que a frase diz sobre si mesma) e o *valor de verdade* (se a sentença é certa ou errada) ao mesmo tempo.”<sup>2</sup> (ibidem, p. 278, tradução nossa)

Essa sentença explicaria em poucas palavras por que qualquer tipo de texto humorístico não pode ser traduzido. Há, entretanto, uma falha: ela não deixa claro o que se entende por “tradução”. Bellos discorda da impossibilidade da tradução do humor, afirmando que é, sim, possível se chegar a expressões equivalentes e multidimensionais no próprio idioma do tradutor. Basta apenas que se tenha perseverança, criatividade e também um pouco de ajuda da sorte (ibidem, p. 279).

Para justificar sua afirmação, Bellos fala sobre sua própria experiência no assunto: certa vez, precisou traduzir uma piada que se encontrava em um cartão de visitas de um livro em francês. No cartão, lia-se “Adolf Hitler, *Fourreur*”. “*Fourreur*” é a palavra francesa para o inglês “*furrier*” (“peleiro”, o que prepara ou vende peles), mas é também uma representação aproximada de como a palavra alemã “*Führer*” é pronunciada em francês. Esta é uma piada metalinguística e que faz autorreferência, e parte do princípio de que todos sabem o que Hitler foi, e também de que o leitor será capaz de pronunciar (ou pelo menos entender) a palavra francesa como se fosse um alemão. O que precisa se equivaler para que a tradução dessa piada seja possível não é particularmente nenhum elemento dela, e sim a relação entre eles: o padrão de sons “descasados” e os significados entre as duas línguas, sendo que uma delas tem que ser o alemão. Bellos, depois de muito refletir e quebrar a cabeça, chegou à seguinte tradução: “Adolf Hitler, *German Lied*” (ibidem)

---

<sup>2</sup> Tradução livre da autora. No original: “Translation between languages cannot preserve *reference* (what a sentence is about), *self-reference* (what a sentence says about itself) and *truth-value* (whether the sentence is right or wrong) at the same time.”

Bellos acredita que essa talvez não seja a única nem a melhor possibilidade de tradução da piada original, mas ela corresponde bem o suficiente a todas as dimensões que importam nesse caso: ela brinca com os sons das línguas inglesa e alemã, além de invocar o mesmo campo de conhecimento geral. Ela pode não preservar todas as dimensões do original, mas preserva o suficiente para contar como uma satisfatória tradução de uma piada autorreferente, metalinguística e interlingual (ibidem, p. 280). Percebe-se, portanto, que o conceito de “negociação” de Umberto Eco, explicado no capítulo anterior, também é válido para a tradução do humor.

Há outros estudiosos da tradução que também discutem a viabilidade da tradução do humor. Em um de seus artigos, John Robert Schmitz questiona a possibilidade de traduzir o humor e ensinar a traduzi-lo. Para ele, o discurso humorístico, que provavelmente está presente em todas as culturas e sociedades, apresenta diversos problemas e dificuldades na tentativa de ser traduzido. Por isso, ele acredita que é possível traduzir textos humorísticos apenas em termos: quando o humor depende do contexto ou da situação, não existem grandes problemas ao verter de uma língua para outra; no entanto, quando se trata de humor envolvendo ambiguidade fonológica, semântica ou sintática, a tradução torna-se mais difícil, devido às diferenças estruturais entre a língua de partida e a de chegada (SCHMITZ, 1996, p. 87). Adiante, ele apresenta um exemplo da primeira situação:

*“Do fish grow fast?”*

*Sure. Every time my Dad mentions the one that got away, it grows another foot.”*

*“Os peixes crescem depressa?”*

*Com certeza. Cada vez que o meu pai se refere àquele que escapou, ele cresce mais meio metro.”* (FECHTNER, 1981 apud SCHMITZ, 1996, p. 92)

Por outro lado, quando o humor surge de problemas estruturais formais de um determinado idioma, a tradução torna-se bem mais difícil. Para ilustrar, seguem os exemplos:

*“She bought an apple and a lemon. The apple was a peach but the lemon was a lemon.”*  
(TIDWELL, 1956 apud SCHMITZ, 1996, p. 93)

*“What is the difference between stabbing a man and killing a hog? One is assaulting with intent to kill and the other is killing with intent to salt.”* (ibidem)

Sobre o primeiro exemplo: em inglês, “*peach*” se refere a qualquer coisa considerada excelente, enquanto “*lemon*” remete a algo ruim ou infeliz. É difícil verter para o português, já que “pêssego” e “limão” não apresentam aqui as mesmas conotações. Algumas sugestões, no entanto, são apresentadas: “A maçã era um doce e o limão, um abacaxi”, ou “A maçã estava uma uva, mas o abacaxi estava um abacaxi”. Já em relação ao segundo exemplo, o humor consiste no jogo de palavras entre “*assault*” (atacar fisicamente uma pessoa) e “*salt*” (salgar ou temperar uma comida), que, para Schmitz, é impossível de traduzir (ibidem, p. 93). Não é sempre que uma língua tem os recursos lexicais necessários para um jogo de palavras bem-humorado. Nesses casos, para fazer uma tradução que mantenha o humor do texto original, seria necessária uma reestruturação juntamente com a criatividade do tradutor (ibidem, p. 92).

Schmitz (ibidem) é contra a visão logocêntrica da tradução, que tenta sempre preservar o significado do original ou extrair dele um significado único. Em especial no caso das traduções de textos humorísticos de uma língua para outra, onde o essencial é reconstruir ou recriar um efeito humorístico da língua-alvo, ainda que haja mudanças pequenas ou até mesmo drásticas (mudar o tema, a situação ou até mesmo a piada inteira) para tal – que, para ele, é completamente admissível.

Schmitz (ibidem, p. 95) fala também da importância do ensino do discurso humorístico para os alunos de tradução, especialmente para os iniciantes na área. Segundo ele, é um ótimo modo de conhecer melhor a língua-alvo e também a própria língua-fonte, além de ter acesso às suas culturas.

#### **4.1.1 Humor: Sim. É possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo**

Em resposta ao artigo de Schmitz citado anteriormente, cujo título é a pergunta: “Humor: é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo?”, Aduari Brezolin escreveu seu próprio artigo para expressar seu ponto de vista sobre um assunto que gera tanta polêmica entre os estudiosos.

Para Brezolin (1997, p. 16), o grande desafio que é a tradução do humor parece ter origem nos vários mecanismos utilizados para se criar esse humor (que ocorrem em vários níveis, como linguístico, pragmático e cultural). Por isso, ele concorda com Schmitz quando diz que “o estudo do humor por parte dos alunos de tradução possibilita o aprofundamento da sensibilidade linguística e cultural dos mesmos” (SCHMITZ, 1996, p. 17).

Entretanto, Brezolin (ibidem, p. 17) discorda de Schmitz quando este diz que é possível traduzir humor apenas “em termos”. Para ele, a resposta mais apropriada é “Sim, é possível”. Justifica ele: “Tenha sido o humor criado com base no contexto ou situação, ou num mecanismo linguístico (fonológico, semântico ou sintático), a tradução de humor sempre será uma tarefa difícil, tão difícil quanto traduzir qualquer outro tipo de texto, porém praticável.” (ibidem) A atividade de traduzir um texto humorístico ou não humorístico não deve se basear em teorias da tradução que tentam sempre recuperar o significado do original. Assim, a visão que Brezolin (ibidem) tem sobre a tradução tenta seguir caminhos que desmascarem a ilusão de que se pode entender o original apenas através dos significantes que encontramos na hora da leitura – argumento que o aproxima de David Bellos (2011). O significado de um texto original depende muito de quem o lê.

Assim como afirma Bellos (2011), para Brezolin (1997, p. 18), o que torna a tradução de uma piada viável é necessariamente a concepção que nós temos sobre tradução; tal concepção deve, além de prever as várias interpretações de cada leitor, aceitar o recurso da recriação como a única saída em algumas situações (como em textos humorísticos que ocorrem no nível fonológico, conforme explicado por Schmitz). Contudo, em algumas situações – como ao traduzir piadas de outras culturas para leitores que não entendam a língua de origem, ou ao adaptar piadas a outra cultura –, é preciso, inevitavelmente, se apegar a um ponto de partida. E é esse ponto de partida (o texto de origem) que levará o tradutor a vários destinos igualmente satisfatórios e apropriados em função do leitor final do texto traduzido. Isso não quer dizer que Brezolin seja a favor da tradução literal; quer dizer apenas que não é em todos os casos que uma piada é irrelevante ao texto a ponto de poder ser transformada completamente, sendo substituída por outra.

Para provar que é possível traduzir humor, Brezolin (ibidem, p. 19) testa seus próprios alunos, solicitando que eles traduzam algumas piadas do inglês para o português. Por acreditar que o resultado de uma tradução está diretamente ligado aos objetivos que se propõe, ele estabeleceu previamente alguns fatores a seus alunos, tais como: cliente (editora), público-alvo (brasileiros com faixa etária variada), tempo (uma semana), registro (situações cotidianas), gênero (humorístico) e estilo (coloquial).

As primeiras piadas expostas – cujo humor depende do contexto ou da situação –, como foi previsto por Schmitz (1996), não apresentaram grandes dificuldades para os alunos. Um dos exemplos foi:

*“How many Poles does it take to wash a car?”*

*Two. One to hold the sponge and one to move the car back and forth.*” (RUCH, ATTARDO & RASKIN, 1993 apud BREZOLIN, 1997)

Para traduzir a piada para o português, bastou substituir o polonês (grupo que é motivo de chacota para a cultura da língua de origem) pelo grupo que no Brasil se equivale. Neste caso, seriam os portugueses (ibidem, p. 20). Assim, como resultado, temos:

*“Quantos portugueses são necessários para lavar um carro?”*

*Dois. Um para segurar a esponja e outro para movimentar o carro para frente e para trás.*” (BREZOLIN, 1997, p. 24)

Adiante, Brezolin (ibidem, p. 21) apresenta exemplos de piadas que requerem um maior cuidado, pelo fato de o humor se dar através de aspectos linguísticos – que, como exposto por Schmitz (1996), são as mais difíceis de traduzir.

*“Question: What has four wheels and flies?”*

*Answer: A garbage truck.*” (DOLITISKY, 1992 apud BREZOLIN, 1997)

O humor, nessa piada, acontece no nível lexical. Nela há uma ambiguidade que se dá por meio de uma mudança de classe gramatical: a princípio, pensamos em “fly” como o verbo “voar” na terceira pessoa do singular (*flies*) e, conseqüentemente, imaginamos um novo tipo de aeronave. Entretanto, logo nos damos conta de que se trata de “fly” como o substantivo “mosca” na forma plural (*flies*), e não um outro tipo de veículo. A princípio, buscar uma ambiguidade dessa maneira em português pode parecer uma missão impossível. Depois de muito esforço e criatividade, no entanto, Brezolin e seus alunos chegaram a um resultado satisfatório:

*“— O que tem quatro rodas e voa?”*

*— Um carro de polícia.*” (BREZOLIN, 1997, p. 26)

Para criar ambiguidade, eles optaram por explorar a polissemia do verbo “voar”, que pode ter as seguintes conotações: “Sustentar-se ou mover-se no ar por meio de asas ou aeronaves” ou “Correr rapidamente”. Dessa forma, o leitor da tradução da piada em questão também pensará



em um novo tipo de aeronave, para depois se dar conta de que se trata de algo que se locomove de maneira diferente (ibidem).

Outro exemplo de texto humorístico, cujo humor reside no nível fonológico, é o seguinte:

*“Famed Chinese diplomat attended gala reception in Washington in early part of the day. Senate lady, trying to make polite conversation, asked ‘Dr. Wong, what ‘nese’ are you? Chinese, Japanese or Javanese?’ ‘Chinese’, he replied, ‘and you, madam? What ‘kee’ are you? Monkey, donkey, or yankee?’”* (TRUE, 1981 apud BREZOLIN, 1997)

A solução que mais agradou Brezolin foi:

*“Um famoso diplomata chinês chega à recepção de gala em Brasília e é recebido pela senhora que tenta puxar papo perguntando: — Que tipo de nês o senhor é, Dr. Wong? Chinês ou japonês? — Chinês — respondeu não muito satisfeito com a pergunta. — E a senhora, que tipo de eira é? Toupeira ou brasileira?”* (BREZOLIN, 1997, p. 27)

A escolha de optar por apenas duas nacionalidades na tradução conta como um fator positivo, uma vez que dificilmente incluiríamos javanês como uma nacionalidade confundível com os asiáticos mais comumente encontrados em nosso país. Além disso, a tradução proposta é coerente com a ideia do autor da piada – igualar o americano a um animal que remeta a alguém desprovido de inteligência, como a “toupeira”, palavra que ainda cria a sonoridade desejada para rimar com “brasileira” (ibidem, p. 28).

Para concluir sua argumentação, Brezolin afirma que a tradução de textos humorísticos (e também os não humorísticos) é uma atividade intelectual ligada à compreensão e ao conhecimento geral, e complementa:

A tradução de piadas, portanto, é um processo que vai além da simples manipulação de dicionários, pois requer muito esforço, imaginação e criatividade. [...] O humor pode ser tanto traduzido quanto ensinado, contanto que tenhamos o cuidado de deixar claros alguns fatores. Para que o humor seja traduzido e, principalmente, mantido, é necessário que o tradutor: (a) conheça as línguas envolvidas muito bem para perceber onde a regra está sendo rompida para criar o humor; (b) tenha interpretado e compreendido o conteúdo da piada, fazendo uso de bom senso e inteligência e (c) tenha se expressado considerando não apenas os padrões da língua de chegada, mas também as necessidades do público-alvo. (BREZOLIN, 1997, p. 29)

## 4.2 Marta Rosas e a tradução funcional do humor

Em oposição ao que afirma Schmitz, Marta Rosas considera problemática a concepção que alguns teóricos têm acerca da tradução de piadas: a de que existe apenas um tipo de piada que não pode ser traduzido, ou que não é, aparentemente, transcultural (POSSENTI, 1998 apud SILVA, 2006, p. 47). Rosas discorda de tal afirmação por acreditar que esta passa a ideia de que “existem piadas que não dependem estritamente de fatores linguísticos” (ROSAS, 2002 apud SILVA, 2006), além de dar a impressão de que é muito fácil traduzir piadas que dependem apenas da situação. Um exemplo de piada que comprova a influência de fatores linguísticos na tradução de qualquer tipo de piada, utilizado por Rosas, é o seguinte:

“— *How does a spoiled rich girl change a light bulb?*

— *She says, ‘Daddy, I want a new apartment’”*

“— *Como uma menina rica e mimada troca uma lâmpada?*

— *Ela diz: ‘Papai, quero um apartamento novo.’”* (ROSAS, 2002, p. 64 apud SILVA, 2006, p. 47)

A piada acima é considerada transcultural. Sendo assim, até mesmo sua tradução literal é capaz de suscitar o mesmo efeito humorístico do texto de partida. Entretanto, Rosas (ibidem) sugere trocar “menina rica e mimada” por “patricinha” (mudança de elemento linguístico por um termo que, no Brasil, tem a mesma conotação da tradução literal), tornando a tradução muito mais rica e interessante. Dessa maneira, ainda adotaríamos o procedimento da economia, importante ao se contar uma piada (SILVA, 2006, p. 48). Portanto, como afirma Rosas,

Pode-se vislumbrar o peso do elemento linguístico na construção de qualquer forma de humor verbal e, por conseguinte, na tradução do humor, mesmo quando o fator cultural não representa empecilho, isto é, quando o efeito humorístico provém da representação de uma situação cujo caráter é transcultural. (ROSAS, 2002, p. 65 apud SILVA, 2006, p. 48)

Marta Rosas também dedica seus escritos à situação denominada por ela “coincidências linguísticas”. Uma coincidência linguística acontece quando um determinado enunciado humorístico se baseia principalmente no aspecto verbal e, entretanto, encontra equivalentes de

ordem estrutural ou semântica entre os principais elementos responsáveis pela construção do humor nas duas línguas envolvidas. Este tipo de texto permite uma tradução literal (ROSAS, 2002 apud SILVA, 2006). Entretanto, é preciso ter cuidado ao fazer esse tipo de tradução, verificando sempre se a versão final faz sentido e prestando atenção às armadilhas analisadas anteriormente. Como exemplo, temos a piada seguinte:

*“Sex between a man and a woman can be wonderful – provided you get between the right man and the right woman.”*

*“O sexo entre um homem e uma mulher pode ser maravilhoso – contanto que você fique entre o homem certo e a mulher certa.”* (DAINTITH, 1994 apud SILVA, 2006)

No que diz respeito à tradução do humor, Rosas é adepta do que chama de “tradução funcional”. Em suas palavras:

Dentre várias das abordagens teóricas da tradução, creio que mais se preste à tradução do humor aquela que foi inicialmente proposta em 1984 por Katharina Reiss e Hans Vermeer. Conhecida como *Skopostheorie*, ou teoria do escopo (finalidade/objetivo), é uma abordagem funcionalista – e, portanto, pragmática – da tradução (também referida pelos autores como *translação* ou *ação translativa*). (ROSAS, 2003, p. 145)

A ideia central defendida pelos adeptos da tradução funcional do humor é que ela alcance sua finalidade – neste caso, fazer com que o receptor ria e se divirta – e não que ela se realize de um modo específico. Essa teoria prioriza o melhor funcionamento possível da tradução dentro da situação e das condições previstas, e não a maior fidelidade possível ao texto original. Por isso, Rosas adota a postura mais radical dentre os autores estudados neste capítulo: é a favor de uma transformação ilimitada no original por parte do tradutor, e até de substituir a piada por outra diferente, caso seja necessário, ou de realizar a tradução literal, quando ela funciona bem (ROSAS, 2002 apud FROTA, 2005). Como ela diz, “em tradução o fim justifica os meios” (ROSAS, 2003, p. 147).

Rosas apresenta alguns exemplos de como isso se dá na prática:

*“Does your dog bite?”*

*“No.”*

*(Bends down to strike dog and gets bitten)*

*“I thought I said your dog didn’t bite?”*

*“It’s not my dog.”* (ROSAS, 2002, p. 69 apud FROTA, 2005, p. 326)

Neste caso, a tradução literal é viável e cumpre o objetivo de fazer rir:

*“— Seu cachorro morte?”*

*— Não.*

*(Abaixa-se para acariciar o cão e é mordido)*

*— Você disse que o seu cachorro não mordia?!*

*— Esse não é o meu cachorro...”* (ROSAS, 2002, p. 70 apud FROTA, 2005, p. 326)

Já o exemplo seguinte funciona de maneira diferente:

*“Teacher: What are you – animal, vegetable or mineral?”*

*Student: Vegetable; I’m a human bean!”* (ROSAS, 2002, p. 100 apud FROTA, 2005, p. 327)

Neste caso, como o humor consiste no trocadilho com as palavras de língua inglesa *“bean”* (feijão) e *“being”* (ser) que, se traduzido literalmente, não terá o mesmo efeito, foi adotada a tradução funcional:

*“Professora: Você é animal, vegetal ou mineral?”*

*Joãozinho: Mineral; eu sou de Minas.”* (ibidem)

Assim, percebe-se que os estudiosos da tradução – embora discordem entre si em alguns aspectos do processo – em geral acreditam na viabilidade da tradução do humor, cada um à sua maneira. Verter qualquer tipo de texto humorístico (não apenas as piadas) de uma língua para outra, mantendo a mesma finalidade básica de fazer o receptor rir, não é missão fácil e vários obstáculos se impõem. Entretanto, com um bom conhecimento cultural e das línguas envolvidas, além de bastante dedicação, esta importante atividade pode ser realizada satisfatoriamente.

## 5. CAPÍTULO 4 – O HUMOR TRADUZIDO EM A *PODEROSA CHEFONA*: UMA ANÁLISE

Para verificar na prática como se dá a tradução do humor, dando ênfase à realidade editorial, este capítulo será dedicado à análise do livro *A poderosa chefona*, versão brasileira de *Bossypants*, escrito por Tina Fey. A versão original foi publicada no ano de 2011 nos Estados Unidos pela editora Little, Brown and Company. No Brasil, a obra foi traduzida por Mariana Lopes, e editada e publicada em 2013 pela editora BestSeller, um dos selos que integram o Grupo Editorial Record – no qual a autora da presente monografia trabalha e teve a oportunidade de participar do processo de edição.

Assim como propôs Brezolin (1997), aqui também teremos os objetivos específicos previamente determinados, pois deles depende o resultado final de um trabalho de tradução. Cliente: editora; público-alvo: fãs de Tina Fey (é um público bem amplo, mas a maior parte varia entre 20 a 40 anos de idade); tempo: um mês; registro: situações cotidianas; gênero: humorístico; estilo: coloquial (com uso de palavrões, inclusive).

### 5.1 Comentários sobre a autora e a obra

Atualmente, é difícil encontrar alguém que não tenha pelo menos ouvido falar de Tina Fey, especialmente aqueles que se interessam por cultura pop. Se não a conhecem por seu trabalho como criadora e protagonista da aclamada e premiada série de TV da NBC, *30 Rock*, certamente irão lembrá-la por seu trabalho de quase uma década no programa *Saturday Night Live*, também da NBC, onde Tina se tornou a primeira mulher a ser roteirista-chefe e coâncora do quadro “Weekend Update”. Tina Fey também é muito conhecida por ter escrito e atuado no filme *Mean Girls* (no Brasil, *Meninas Malvadas*), além de ter participado dos filmes *Date night* (*Uma noite fora de série*) e *Megamind* (*Megamente*). Em 2008, Tina tornou-se também bastante conhecida por seu retorno ao *Saturday Night Live* por algumas semanas para fazer imitações de Sarah Palin, vice do candidato republicano à presidência John McCain. Essas e outras histórias são contadas em *Bossypants* (*A poderosa chefona*).

*Bossypants* é uma série de ensaios autobiográficos escritos de maneira muito bem-humorada, honesta e afiada, levando a marca registrada da comediantes – o humor irônico – das telas direto para as páginas desta obra, sem perder o tom. Na época do lançamento do livro, a revista *The New Yorker* publicou alguns artigos que comprovaram o que já se

esperava: Tina Fey não é apenas uma figura importante na TV e no cinema – é também uma escritora e tanto. *Bossypants* rapidamente chegou ao topo da lista dos mais vendidos do *New York Times* (informação estampada na capa da edição brasileira), permanecendo lá por mais cinco semanas seguidas. O livro já vendeu mais de um milhão de exemplares nos Estados Unidos, e seu *audiobook*, mais de 150 mil cópias.

Através de seus relatos, os leitores saberão (nunca deixando de rir) como foi a experiência de trabalhar em uma YMCA (Associação Cristã de Moços) em Chicago, o incêndio no navio em plena lua de mel, a escalada de uma montanha no meio da noite no que ela pensava ser um primeiro encontro – mas, na verdade, o rapaz só queria ser amigo dela. Tina também transporta o leitor para dentro dos bastidores da série *30 Rock*, desde o seu surgimento, assim como do *Saturday Night Live*, além de relatar de forma hilariante como é a experiência de participar de uma sessão de fotos para uma revista.

Atriz, comediante, roteirista e produtora, Tina Fey já foi premiada pelo Emmy Awards sete vezes, quatro pelo Screen Actors Guild Awards, quatro pelo Writers Guild of America Awards e três pelo Golden Globe Awards. Em 2008, ela se destacou como a atriz que teve maior impacto na cultura e entretenimento, recebendo da Associated Press o prêmio de *Entertainer of the Year*. Em 2010, ela recebeu o *Mark Twain Prize for Humor*, prêmio americano mais importante do campo humorístico, sendo a pessoa mais jovem a recebê-lo.

## 5.2 Análise da tradução

Logo no início de *Bossypants* (2011), encontra-se o seguinte trecho:

*“Or perhaps you just bought this book to laugh and be entertained. For you, I have included this joke: ‘Two peanuts were walking down the street, and one was a salted.’ You see, I want you to get your money’s worth.”* (p. 4)

Aqui, temos um exemplo do humor que consiste num jogo de palavras, ou trocadilho. Ao se ler “*a salted*” como qualidade de um dos amendoins (“*peanuts*”), a primeira impressão que se tem é a de que um deles é salgado (“*salted*” = “salgado”). Entretanto, ao se colocar o artigo indefinido “*a*” (= “um/uma”) antes de “*salted*”, temos uma sonoridade muito parecida com a do vocábulo “*assaulted*”, que em inglês significa atacar alguém fisicamente. É nessa

brincadeira com a sonoridade que reside o humor da piada. Se houvesse a tentativa da tradução literal, o sentido se perderia, pois o jogo de palavras desapareceria.

A solução encontrada pela tradutora, como já vista no capítulo anterior, é o que Marta Rosas (2002) denomina “tradução funcional”, saídas também já adotadas por Bellos (2011) e Brezolin (1997): ela adaptou a piada para manter o mesmo mecanismo de humor adotado no original (o trocadilho), apenas mudando os elementos. Assim, em *A poderosa chefona* (2013), temos:

*“Ou talvez você tenha comprado este livro para rir e se divertir. Para você, incluí esta piada: ‘O que uma nuvem disse para a outra? Nu vem não.’ Sabe, eu quero que este livro tenha valido seu dinheiro.”* (p. 10)

No parágrafo seguinte, encontra-se outro exemplo a ser analisado:

No original (2011): *“Anyone who knows me will tell you that I am all about money. I mean, just look how well my line of zodiac-inspired toe rings and homeopathic children’s medications are selling on Home Shopping Network.”* (p. 4)

Na tradução (2013): *“Qualquer pessoa que me conhece sabe que só penso em dinheiro. Quer dizer, é só ver como minha linha de anéis para os dedos do pé inspirada no zodíaco e remédios homeopáticos infantis estão vendendo no Home Shopping Network.”* (p. 10)

Nessa passagem, Tina Fey claramente está sendo irônica ao dizer que vende produtos de sua marca no Home Shopping Network, canal aberto de TV americano (disponível também em TV a cabo) que transmite programas de compras em sua programação 24 horas por dia. A tradutora optou por realizar a tradução literal e manteve “Home Shopping Network” na versão brasileira do livro.

Como o humor, neste caso, depende do contexto, a tradução (a princípio) não apresenta grandes dificuldades: o leitor brasileiro, por mais que não conheça o Home Shopping Network, pode deduzir que é um canal de TV. Entretanto, uma sugestão para tornar o texto mais interessante – uma vez que esse canal não é conhecido no Brasil – seria tentar aproximar a tradução para a nossa realidade. Assim, poderíamos ter:

*“Qualquer pessoa que me conhece sabe que só penso em dinheiro. Quer dizer, é só ver como minha linha de anéis para os dedos do pé inspirada no zodíaco e remédios homeopáticos infantis estão vendendo no Polishop.”*

Adiante, encontra-se mais um exemplo de trocadilho:

No original (2011): *“Dear Ginny, I finally got my ‘friend’ today!! Yay!! It’s about time! If I roller-skate while I’m MENSTRU-HATING, will I die?”* (p. 12)

Aqui, o humor consiste na junção das palavras “*menstruating*” (“menstruando”) e “*hating*” (“odiando”), levando à interpretação de que essa não é uma época muito agradável para as meninas em geral. Para gerar o trocadilho, bastou acrescentar a letra “h” no vocábulo “*menstruating*”. Assim como no primeiro exemplo, aqui não é possível traduzir literalmente para o português, pois o jogo de palavras se perderia. Entretanto, é possível adaptar o trocadilho para continuar sendo bem-humorado e manter a conotação negativa do original.

Vejamos:

Na tradução (2013): *“Querida Ginny, a minha ‘amiga’ finalmente chegou! Oba!! Já era hora! Se eu andar de patins enquanto estiver MENS-TRU-ERRADA, será que vou morrer?”* (p. 18)

A seguir, mais um exemplo:

No original (2011): *“I guess I should also state that Karen and Sharon never hit on me in the slightest and it was never weird between any of us. Gay people don’t actually try to convert people. That’s Jehovah’s Witnesses you’re thinking of.”* (p. 32)

Na tradução (2013): *“Acho que eu também deveria declarar que Karen e Sharon nunca chegaram em mim, nem de longe, e nunca houve nada de estranho entre a gente. As pessoas gays não tentam converter as outras. Essas são as Testemunhas de Jeová.”* (p. 37)

Esse é o tipo de piada que, como mencionado no capítulo anterior, Bellos (2011) considera depreciativa e que acontece em todas as culturas. Neste caso, entretanto, não foi preciso substituir nenhum elemento da piada para que ela fizesse sentido no Brasil. A tradução literal, aqui, foi eficiente, e a tradutora teve atenção para não cair na armadilha da expressão “*to hit*



*on somebody*” – que, no contexto, não significa “bater em alguém”, e sim flertar com alguém (ou, como se costuma dizer coloquialmente, “chegar em alguém”).

No próximo exemplo, encontra-se mais uma forma de produzir humor:

No original (2011): “*There are fun activities hosted by our cruise director, who calls himself ‘Dan Dan the Party Man.’ He has recently replaced the previous cruise director, ‘Pete Pete the Party Meat’, who replaced ‘Guy Guy the Funtimes Person’.*” (p. 91)

Na tradução (2013): “*Tem atividades divertidas apresentadas pelo diretor do cruzeiro, que se autodenomina ‘Dan Dan, o Fanfarrão’.* Ele substituiu recentemente o antigo diretor do cruzeiro ‘Pete Pete, da Fanfarronice’, que substituiu o ‘Guy Guy, a Pessoa Divertida’.” (p. 93)

Nesse caso, o humor consiste na rima dos dois primeiros nomes – Dan e Pete. Como se pode ver na tradução acima, em “Pete Pete, da Fanfarronice”, a rima foi mantida sem que o nome do original precisasse ser alterado. Já em “Dan Dan, o Fanfarrão”, a rima não funcionou, perdendo-se o humor.

Uma solução, aqui, seria:

“*Tem atividades divertidas apresentadas pelo diretor do cruzeiro, que se autodenomina ‘João João, o Fanfarrão’.* Ele substituiu recentemente o antigo diretor do cruzeiro ‘Pete Pete, da Fanfarronice’, que substituiu o ‘Guy Guy, a Pessoa divertida’.”

Ao escolher substituir “Dan” por “João”, a rima se mantém. Além disso, João é um nome comum no Brasil, assim como Dan é comum nos Estados Unidos, então a coerência também é mantida.

A piada a seguir foi extraída em uma das participações de Tina Fey no *Saturday Night Live* em 2008, imitando Sarah Palin:

No original (2011): “*Gwen Ifill*  
*Senator Palin, address your position on global warming and whether you think it’s man-made or not.*

Gov. Sarah Palin

*Gwen, we don't know if this climate change hoozie-what's-it is man-made or if it's just a natural part of the 'End of Days'.*" (p. 220)

Na tradução (2013): "*Gwen Ifill*

*Senadora Palin, expresse sua posição em relação ao aquecimento global e se você acredita que seja causado pelo homem ou não.*

Gov. Sarah Palin

*Gwen, nós não sabemos se essa coisa de mudança climática é causada pelo homem ou se é apenas uma parte natural de 'O Fim dos Dias'.*" (p. 217)

Esse é um exemplo do que se denomina "piada transcultural". O filme de 1999 *End of Days* também é conhecido no Brasil, mas com o título *Fim dos Dias*. Nesse caso, uma tradução literal foi eficiente para passar a mensagem ao leitor brasileiro. A única correção seria retirar o artigo definido "o" do título do filme, que deveria ter ficado do lado de fora das aspas, assim como no original ("*the*").

A seguir, temos mais um exemplo de tradução literal:

No original (2011): "*Of course the final ingredient for a perfect Christmas vacation is a good Buffer. A Buffer is a neutral party who keeps the conversation light. Everyone needs a Buffer. You don't think Mary and Joseph were psyched to see the Little Drummer Boy?*" (p. 253)

Na tradução (2013): "*É claro que o ingrediente final para as férias de Natal perfeitas é um bom Abafador. O Abafador é uma pessoa neutra que mantém a conversa leve. Todo mundo precisa de um Abafador. Você acha que Mary e Joseph não ficaram animadíssimos ao verem o Menino do Tambor?*" (p. 248)

"*The Little Drummer Boy*", ou "O Menino do Tambor", é uma canção de Natal conhecida internacionalmente. A história do menino remonta ao nascimento de Jesus Cristo. De origem muito humilde, seu pai confeccionou para ele um tambor, pelo qual ele desenvolveu um grande afeto, e o tocava com muito talento. Um dia, ao ver uma bela estrela se destacando no céu e uma caravana de pessoas nobres (incluindo os Três Reis Magos) se aproximando, decidiu se juntar a eles quando soube que estavam indo visitar o Messias que acabara de

nascer. Ao chegar no local e encontrar Jesus na manjedoura, o menino tocou e cantou a mais bela de suas canções – único presente que tinha a oferecer –, agradando a todos, inclusive ao recém-nascido Jesus, que sorriu para ele.<sup>3</sup>

O humor da piada consiste em dizer que o Menino do Tambor é o “Abafador” na história do nascimento de Jesus, ou seja, “a pessoa neutra que mantém a conversa leve”. Como o humor depende do contexto, a tradução literal é possível. Entretanto, houve um erro de tradução ao não se verter “Mary e Joseph” para “Maria e José”. Dessa maneira, o leitor brasileiro poderá pensar que são duas pessoas comuns chamadas Mary e Joseph, e não os pais de Jesus – o que compromete o sentido da piada.

Para finalizar, mais um exemplo:

No original (2011): “*What would that be, Lord? Architecture? Midwifery? Gold course design? I’m asking You, because if I knew, I’d be doing it, Youdammit.*” (p. 262)

Na tradução (2013): “*O que seria isso, Senhor? Arquitetura? Obstetrícia? Design de campo de golfe? Estou perguntando ao Senhor, porque se eu soubesse, estaria fazendo isso, Maldito Seja.*” (p. 256)

Essa citação foi retirada de um capítulo onde Tina Fey escreve uma oração para sua própria filha. Nessa parte, ela brinca dizendo que não quer que a filha siga a carreira do Teatro (mas que também não se distancie muito da área a ponto de fazer algo relacionado a Economia), e deseja que ela possa trabalhar no horário que quiser, mas que se sinta intelectualmente realizada e possa sair de vez em quando sem precisar usar salto alto.

O humor consiste no trocadilho com a expressão “*Goddammit*” (maneira mais informal de se escrever “*God damn it*”, expressão muito usada em momentos de raiva ou frustração, que no Brasil seria o equivalente a dizer um palavrão). Como, no contexto, Tina está falando diretamente com Deus, troca o “*God*” por “*You*” (“Você”).

Ao verter para o português, a tradutora optou por usar a expressão “Maldito Seja”. Uma outra alternativa, para que se mantenha o trocadilho, seria buscar uma expressão em português que também contenha a palavra “Deus”. Sendo assim, a sugestão seria:

---

<sup>3</sup> Baseado em artigo disponível no site: <http://www.arautos.org/artigo/11484/O-menino-do-tambor.html>. Acessado no dia 23/11/2013.

*“O que seria isso, Senhor? Arquitetura? Obstetrícia? Design de campo de golfe? Estou perguntando ao Senhor, porque se eu soubesse, estaria fazendo isso, Pelo Amor de Você Mesmo.”*

Dessa forma, não usamos uma expressão de tom ofensivo ou equivalente a um palavrão, como no original, mas mantemos o que é mais importante para o funcionamento da piada em questão: o trocadilho. Como visto anteriormente, em uma tradução, isso é o essencial.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O humor e, conseqüentemente, sua tradução, são considerados por muitos como algo inferior, que não deve ser levado a sério, muito menos estudado. Felizmente, nem todos pensam assim, e o tema da tradução do humor tem condições de ser debatido a nível acadêmico – por mais que a quantidade de estudos nessa área não seja tão abundante.

Assim como a tradução como um todo é essencial para a existência da humanidade como a conhecemos, a tradução do humor também tem papel de grande importância: fazer com que as características e particularidades culturais de determinado grupo sejam conhecidas por outros.

Como foi visto e aprofundado no presente trabalho, verter textos de uma língua para outra não é tão simples quanto o senso comum costuma fazer parecer. O trabalho do tradutor não consiste em encontrar o significado de cada palavra isolada contida em uma sentença, com o auxílio de um dicionário bilíngue quando houver necessidade; pelo contrário, se o profissional da tradução optar por seguir esse caminho, irá se deparar com as diversas armadilhas também já discutidas anteriormente. Como aponta Britto (2012, p. 18), “o máximo que o dicionário bilíngue pode fazer é dar algumas sugestões, apresentar possíveis soluções e refrescar a memória do tradutor”.

Quando o assunto é a tradução do humor, então, deve-se tomar mais cuidado ainda: esse tipo de texto, muitas vezes, envolve aspectos da cultura e da língua específicos de determinado local, exigindo muita atenção e conhecimento de ambos os idiomas em questão por parte do tradutor. Embora não haja um consenso absoluto em relação à possibilidade de traduzir qualquer tipo de texto humorístico, o presente trabalho demonstrou que isso, na verdade, depende da ideia que se tem sobre tradução. As perdas, muitas vezes, são inevitáveis. Entretanto, o importante é manter os principais elementos que dão origem ao humor em cada situação (e abrir mão daqueles aspectos que não são fundamentais), mesmo que, para isso, adaptações e mudanças maiores precisem ser feitas – é o que se conhece por “tradução funcional”.

Em *A poderosa chefona*, vimos como esse processo se dá na realidade editorial. Conforme discutido anteriormente, o resultado final de uma tradução depende de objetivos previamente definidos, tais como cliente (no caso, a editora BestSeller) e tempo (um mês). Ao analisar os mecanismos de tradução do humor utilizados em cada trecho selecionado do livro, vimos que tanto a tradução funcional quanto a tradução literal surgiram – esta última, apesar

de funcionar em alguns casos, deve ser usada com moderação e cautela para que se evite cair em armadilhas e erros, como foi detectado na análise presente no Capítulo 4.

Isso nos leva à realidade editorial. Em condições ideais, um tradutor precisaria de mais do que apenas um mês para realizar um trabalho tão delicado quanto traduzir um livro humorístico. Entretanto, o que se verifica na prática das editoras, especialmente nas de grande porte, como no caso da *BestSeller* (parte do Grupo Editorial Record), é que a meta de livros a serem produzidos por mês é muito grande, logo, os prazos se encurtam. Com o pouco tempo de que dispõem, é inevitável que o tradutor cometa erros ocasionalmente e que o editorial – responsável por coordenar todas as etapas de produção do livro, desde o recebimento e o envio do manuscrito à tradução até a liberação dos arquivos finais para a gráfica – os deixem passar. Nesses casos, a solução é esperar uma nova edição do livro e corrigir as falhas.

## LIVROS ANALISADOS NESTE TRABALHO

FEY, Tina. *A poderosa chefona*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2013.

\_\_\_\_\_. *Bossypants*. Nova York: Little, Brown and Company, 2011.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 2005.

BELLOS, David. *Is that a fish in your ear?: Translation and the meaning of everything*. Nova York: Faber and Faber, 2011.

BREZOLIN, Aداuri. Humor: sim, é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo. **Tradterm:** Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH/USP, São Paulo, v.01, n.04, p. 15-30, 1997.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FROTA, Maria Paula. ROSAS, Marta. *Tradução de humor: transcribando piadas*. **TradTerm:** Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH/USP, São Paulo, n.11, p. 323-328, 2005.

JAKOBSON, Roman. *On linguistic aspects of translation*. In: L. Venuti, *The Translation Studies Reader*. Nova York: Routledge, 1959. p. 113-118.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

OUSTINOFF, Michaël. *Tradução: história, teorias e métodos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

PAES, José Paulo. *Tradução, a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 2008.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

\_\_\_\_\_. *Como aprendi o português e outras aventuras*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Biblioteca Nacional, 2013.

\_\_\_\_\_. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ROSAS, Marta. *Por uma teoria da tradução do humor*. **D.E.L.T.A.** – Universitat Rovira i Virgili, n. 19, p. 133-161, 2003.

SCHMITZ, John R. *Humor: é possível traduzi-lo e ensinar a traduzi-lo?* **TradTerm**: Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia – FFLCH-USP, São Paulo, n. 03, p. 87-97, 1996.

SILVA, Nilson Roberto Barros da. *Um estudo sobre a recepção do humor traduzido*. 159 f. 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2006.

SILVEIRA, Brenno. *A arte de traduzir*. São Paulo: Melhoramentos, 1954.